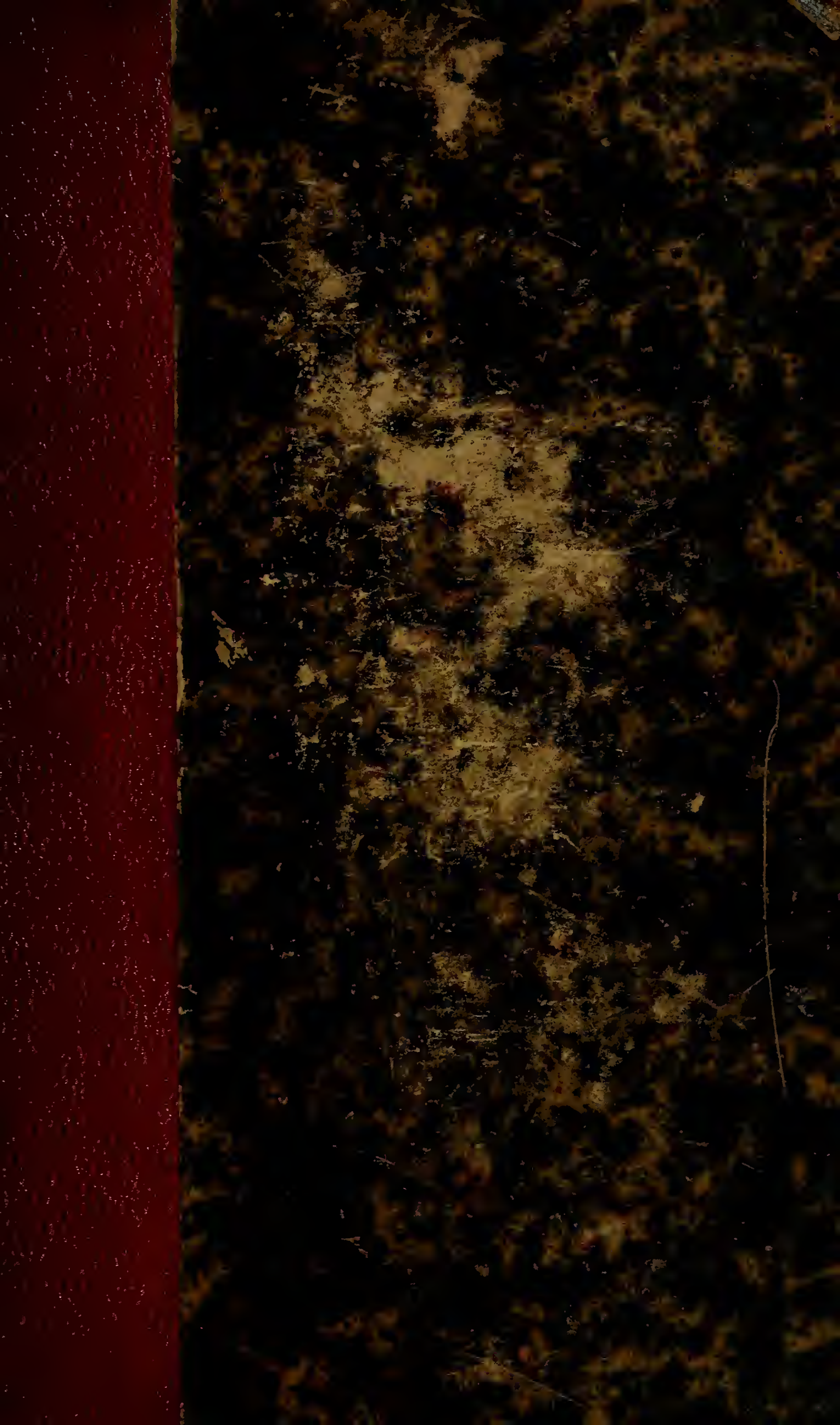
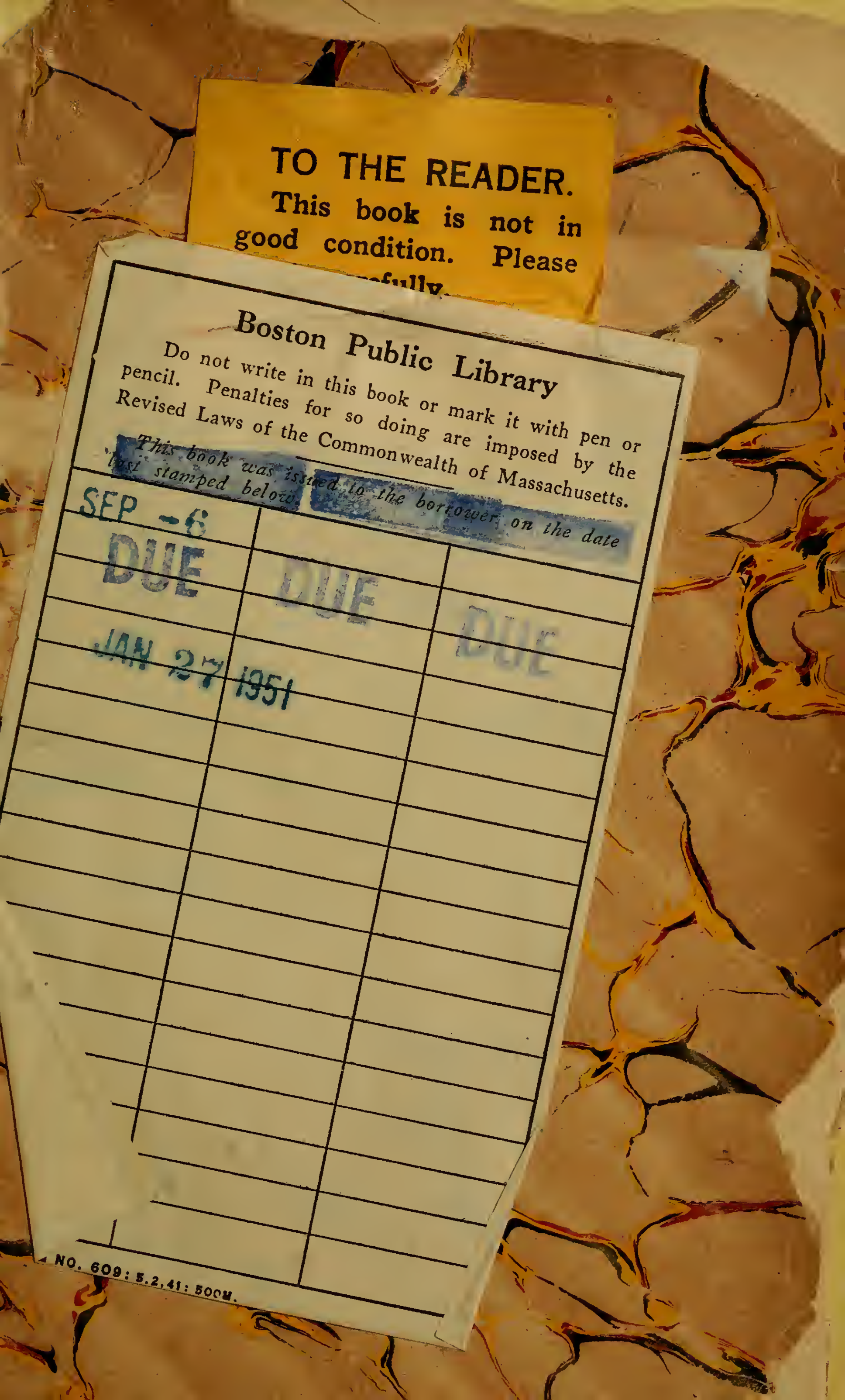
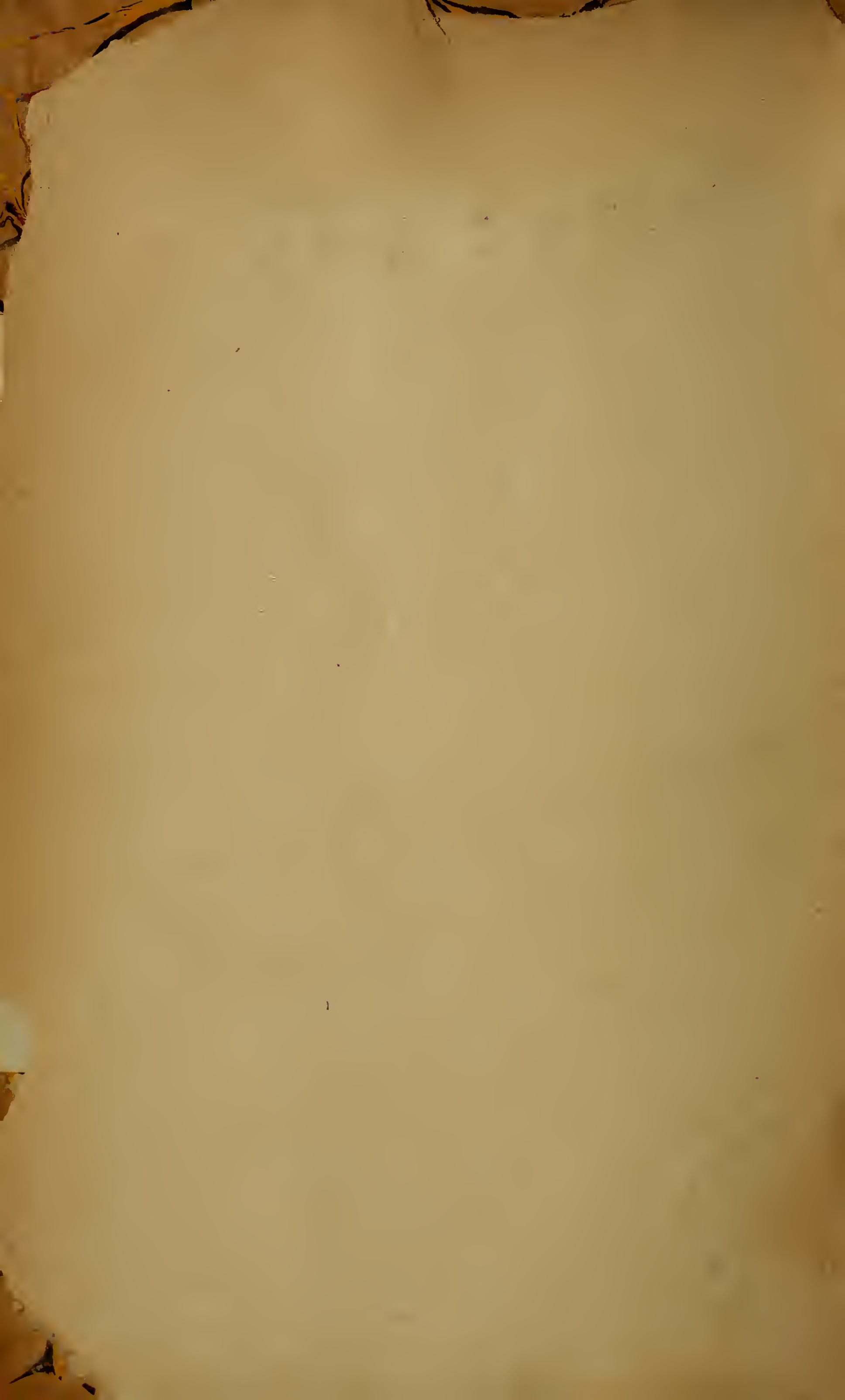



Boxed
No 3069.248
THE TRVSTEES OF THE
PVBLIC LIBRARY
LVX
OMNIVM
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 : 1878


TO THE READER.
This book is not in good condition. Please
Boston Public Library
Do not write in this book or mark it with pen or pencil. Penalties for so doing are imposed by the Revised Laws of the Commonwealth of Massachusetts.
This book was issued to the borrower on the date last stamped below.
SEP -6
DUE
DUE
DUE
JAN 27 1951
NO. 609: 5.2,41: 500M.



D. MEREJKOWSKY

Tolstoï et Dostoïewsky

La Personne et l'Œuvre

Préface du Cte PROZOR



TROISIÈME ÉDITION

Lib. acad. PERRIN et Cie.

TOLSTOÏ ET DOSTOÏEWSKY

DU MÈME AUTEUR

La Résurrection des Dieux (*Léonard de Vinci*), roman traduit par S. M. Persky, 3e mille, 1 volume in-16.. 3.50

D. MEREJKOWSKY

TOLSTOÏ ET DOSTOÏEWSKY

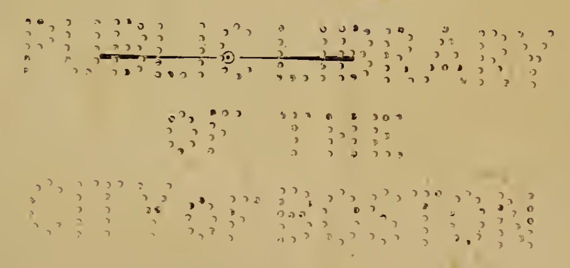
La Personne et l'Œuvre

Traduit avec l'autorisation de l'auteur

Par le Cte PROZOR et S. PERSKY

ET PRÉCÉDÉ D'UNE PRÉFACE

Du Cte PROZOR



PARIS

LIBRAIRIE ACADÉMIQUE DIDIER

PERRIN ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS

35, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 35

1903

Tous droits réservés.

3069.248

Jan 6, 1904

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY of BOSTON

PRÉFACE

Au point de l'évolution humaine où nous sommes arrivés, l'œuvre d'un grand écrivain ou celle d'un artiste de génie puise le plus profond de son intérêt dans l'individualité qui l'a produite et qui se manifeste par elle.

Il y a longtemps que la poésie lyrique n'est plus seule à nous révéler des âmes de poètes. Il y a longtemps que la critique s'attache à dégager l'homme des écrits dans lesquels il s'incarne, et qu'elle le force à se révéler là même où il se croyait le mieux dissimulé. Derrière le système dont il s'est fait l'apôtre, derrière l'idée qu'il prétend servir en faisant abstraction de sa propre personnalité, elle cherche d'autres mobiles, cachés dans les arcanes de l'être inconscient. Mais ce n'était guère là, jusqu'à présent, qu'une étude plus ou moins pénétrante, où le critique ne mettrait d'autre passion que celle du savant pour l'analyse. Obéissant aux préceptes de Taine, pénétré de l'idée que le « vice et la vertu sont des produits comme

le vitriol et le sucre », il s'appliquait à l'étude de ces produits et quand il croyait avoir décomposé l'âme d'un Cervantès, d'un Rabelais, d'un Michel-Ange et en avoir précipité les éléments au fond de sa cornue psychologique, relevait fièrement la tête et, les manches retroussées, promenait sur l'assistance un regard de triomphe.

Taine n'avait devant les yeux qu'un but : l'histoire, la philosophie de l'histoire. Pour cette étude, passionnante entre toutes, il demanda à la littérature des matériaux qu'elle lui livra en abondance. Tous se mirent à la besogne. Les plus empressés furent les critiques, qui, depuis quelque temps déjà, manifestaient un scepticisme croissant à l'égard de leur mission spéciale. Heureux de pouvoir, en s'en acquittant, être enfin utiles à quelque chose et même à une très belle chose, ils acceptèrent avec enthousiasme le rôle que leur offrait un maître séduisant : un rôle de préparateur dans son grand laboratoire de psychologie historique. Ils ne mirent aucune répugnance à ceindre un tablier que les railleurs comparent volontiers au tablier du concierge, étant donné l'empressement de ces auxiliaires à recueillir les racontars, les propos surpris, à épier les allées et venues, les secrets, les faiblesses de ceux dont ils s'occupent et à en faire un ragoût qu'ils s'offrent les uns aux autres avant d'en régaler le public.

La raillerie a tort, comme toujours. En s'exposant à elle, le critique qui ceint ce *tablier de concierge* fait une aussi noble besogne que le sculpteur qui ceint celui du maçon, le peintre celui du teinturier ou l'anatomiste celui du boucher. Il est beau de voir des esprits graves ne dédaigner aucun labeur, si simple, si vulgaire, si ridicule même qu'il soit en apparence, pour servir une œuvre, personnelle ou collective, d'où l'humanité peut attendre plus de lumière. En apprenant à voir comment les forces qui la dirigent et qui s'appellent « esprit de race », « esprit du siècle », « hérédité », « conditions naturelles », comment ces forces, dis-je, opèrent par l'organe de quelques êtres plus aptes que d'autres à les manifester, l'humanité prend, en quelque sorte, conscience du travail qu'elle poursuit. Elle prend conscience de ses énergies les plus généreuses et les plus productives. Il est, de plus, consolant pour elle de constater que forces et faiblesses, vertus et vices, « sucre et vitriol », collaborent pour produire dans ces êtres, qu'on a appelés *représentatifs*, l'impulsion irrésistible qui les contraint à remplir leur rôle d'agents de l'évolution. L'humanité acquiert ainsi une conception plus vraie et plus juste des conditions où se meut le génie. Elle devient moins prompte à la censure, elle ne se contente pas de la remplacer par l'analyse, elle passe de celle-ci à un point de vue synthétique qui lui

montre dans des travers, dans des tares qui, d'abord, lui répugnaient, les coefficients nécessaires d'une œuvre de vie et de progrès.

Le temps n'est pas encore venu, mais il approche, où les Sem et les Japhet, où ceux qui représentent l'avenir de l'humanité ne jetteront pas de manteau sur la nudité de tel grand ancêtre qui aura assuré les destinées de la race aux jours des cataclysmes, qui lui aura bâti une arche, un refuge contre le déluge de la barbarie triomphante ou celui, bien plus redoutable, de l'universelle platitude, et lui aura fait présent ensuite d'une boisson généreuse d'où vient parfois l'ivresse, mais d'où vient aussi le réconfort, l'énergie et la joie de vivre. Quand ces Sem et ces Japhet auront compris que *le père*, en se dépouillant de tout dehors majestueux, de tout aspect respectable, de toute dignité, n'a fait que subir la loi d'action et de réaction en vertu de laquelle chaque essor est précédé d'un recul, quand ils auront compris que le vin cuvé par Noé va désaltérer le monde, son attitude ne sera plus honteuse à leurs yeux, sa nudité leur paraîtra auguste et sacrée. Au lieu de la dissimuler, ils se recueilleront devant elle dans un mouvement où le trouble et la répugnance seront bien vite remplacés par un respect plus profond et arrivant jusqu'à la piété, jusqu'à l'adoration. Et celui qui sera voué non seulement à la honte et au mépris, mais encore à la déchéance et à l'anéantis-

sement fatal, si ce n'est en lui-même du moins dans sa descendance, celui qui retournera vraiment à la grossièreté de brute où il croyait *le père* plongé, celui pour qui il n'y aura plus de place dans le monde fertilisé et florissant, ce sera Cham, le stérile et stupide rieur.

Mais la critique, en se mettant au service de l'histoire, n'a pas atteint du coup à ce but très élevé : apprendre aux hommes à voir dans tout l'œuvre de l'art et de la littérature à travers les siècles un aspect particulier de l'évolution humaine, d'où le respect de tout ce qui contribue à cet œuvre, le respect des forces, quelles qu'elles soient, qui lui servent d'agents, le respect de tout ce qui a fait de Rabelais Rabelais, de Cervantès Cervantès, de Michel-Ange Michel-Ange, le respect de tous les éléments, sucre ou vitriol, qui entrent dans ces merveilleuses combinaisons. Pour transformer une relation spéculative en une relation vivante, une idée en un sentiment, pour que les travaux de laboratoire de Taine, des critiques, ses auxiliaires, de toute l'école formée par eux aboutissent à créer dans la société entière un courant d'amour allant non plus à des êtres fictifs mais à des personnalités réelles, non plus à des poètes et à des artistes masqués et costumés suivant une convention adoptée, mais aux hommes vrais que furent ces poètes et ces artistes, pour tout cela il fallait que, ces hommes, nous les sen-

tissions vivre d'une vie puissante et intense. Il fallait qu'ils ne nous apparussent pas seulement comme des produits de l'évolution, de cette évolution qui nous entraîne nous-mêmes dans son courant irrésistible. Nous devions encore sentir un lien entre leur pensée et notre pensée, entre leur façon de sentir et la nôtre, entre notre être et leur être. Nous devions, en quelque sorte, les sentir en nous, liés à nous par l'intime communion qui unit le père à l'enfant.

Ce résultat, je le répète, nous ne l'avons pas encore pleinement atteint. Mais nous nous acheminons irrésistiblement vers lui, car il était en germe dans le principe même de la nouvelle école. Car, en reliant l'étude de l'art et de la littérature à celle des destinées de l'homme sur la terre, cette école a fait de la critique un élément actif du progrès humain. Reconnaître ce qu'il y a d'humain dans le génie, voir clairement reflété en lui ce que nous avons de plus essentiel, est, pour nous, qui avons appris à le faire, un stimulant sans pareil.

Déjà Voltaire, qui n'a fait qu'effleurer tout, mais qui a tout effleuré avec l'aile du génie, du clair génie français et qui, par conséquent, a généralement touché juste, déjà Voltaire, tout en indiquant, dans son petit essai sur la tragédie anglaise, comment *le génie* littéraire naît du génie national, a montré, dans son discours de réception à l'Académie fran-

çaise, comment *les génies* littéraires forment, à leur tour, le génie national. Et il a, après d'autres, invité les hommes à honorer et à aimer les initiateurs, les héros de la poésie et de la langue, les héros du Verbe, comme on dit aujourd'hui. Mais une parole fugitive ne peut pas enflammer un sentiment au cœur d'une société entière, surtout si, dans cette société, la matière inflammable ne s'est pas encore accumulée. L'intérêt de plus en plus vivant que la critique, opérant, en quelque sorte, sur la chair vive de ceux qu'elle étudie, a éveillé pour les *êtres représentatifs*, cet intérêt a fourni de nos jours cette matière inflammable. Et voici qu'en France même l'étincelle apportée par Emerson et par Carlyle, recueillie par quelques esprits français délicats et vibrants, a commencé à propager un feu qui, nous le croyons, ne s'arrêtera pas. Sans qu'ils se doutent souvent de sa provenance, les meilleurs, parmi ceux qui pensent et qui sentent pour tous, ont été gagnés par ce feu. Il est encore avivé par le vent d'individualisme qui s'est levé au même moment. Ce vent a pu d'abord paraître desséchant, mais il s'est trouvé vivifiant, au contraire, et nécessaire, comme tout autre phénomène général, à l'œuvre de vie qui s'accomplit au sein de l'humanité. Avec Emerson, célébrant les *hommes représentatifs*, avec Carlyle, enseignant *le culte des héros*, nous nous sommes mis à exalter non point

notre individualité, mais l'*individualité*, là où elle se manifeste avec le plus de puissance.

C'est parce que nous en sommes là que j'ai cru devoir présenter au public français le dernier livre d'un écrivain chez qui l'on trouve déjà cette force vivifiante que la critique est en voie d'acquérir. Avec mon vaillant collaborateur, M. Persky, dont la traduction de *la Résurrection des Dieux* de Mérejkowsky a déjà été appréciée comme elle le mérite, j'ai entrepris de traduire une autre œuvre du poète qui a voulu faire vivre la Renaissance italienne de sa grande vie universelle et éternelle. Cette nouvelle œuvre est d'un critique en même temps que d'un artiste. Si le critique décompose la nature de ses deux grands compatriotes, Tolstoï et Dostoïewsky, en ses éléments premiers, l'artiste fait de ces éléments, en partie identiques, en partie contraires, un tout vivant et agissant qui représente l'âme russe contemporaine. Dans Tolstoï, dans Dostoïewsky, cette âme, d'après lui, a pris connaissance d'elle-même, ce qui lui a valu une puissance d'action universelle. Seulement, pour ne pas perdre cette puissance, il faut que l'âme russe soit consciente jusqu'au bout, il faut qu'elle sache de quels éléments elle se compose. Et l'auteur entreprend de l'éclairer là-dessus, en étudiant avec la plus rigoureuse exactitude l'être des deux héros qui l'incarnent.

Dans *la Résurrection des Dieux*, on voit Léonard de Vinci s'agenouiller devant une statue d'Aphrodite qui vient d'être exhumée, non pour l'adorer, mais pour mesurer les dimensions de son corps. Ainsi procède l'artiste vrai, qui, devant la beauté, se sent pris, avant tout, du désir de connaître le secret de ce qui la rend belle et puissante et, s'il y réussit, arrive à connaître du coup le secret de l'Univers. Ainsi a résolu de procéder Mérejkowsky lui-même. L'étude pour ainsi dire anatomique des deux « grands écrivains de la terre russe », comme Tourguénieff mourant appelait Léon Tolstoï, lui sert de point de départ pour arriver au secret de leur puissance, dont il compte faire, en le divulguant, un levier qui portera son pays au rang des sauveurs de l'humanité. Car Mérejkowsky a toute l'audace de l'esprit russe, qui ne s'arrête pas en chemin et va volontiers jusqu'au messianisme. Mais le Messie qu'entrevoit Mérejkowsky est un Messie d'espèce nouvelle. Pour mot d'ordre, le poète-critique prend les paroles que Dostoïewsky expirant écrivit sur son carnet de notes : « Il y eut choc entre deux idées, les plus opposées qui soient au monde : le Dieu-Homme rencontra l'Homme-Dieu, Apollon rencontra le Christ. » Du choc, Mérejkowsky voudrait faire une fusion. On l'a appelé *nietzschéen* et j'ai moi-même intitulé *Nietzsche en Russie* une courte étude que je lui ai consacrée dans le *Mercure de France*. On

voit qu'en tout cas Nietzsche, en Russie, change absolument de caractère et contracte avec le christianisme une alliance qui, certes, n'était pas dans ses goûts.

C'est ainsi que Mérejkowsky entend le symbolisme, mot dont l'étymologie indique une idée d'union. Ce *symboliste* russe tient à cette épithète. Laissons-la lui. Ne l'analysons pas lui-même. Respectons, comme une belle œuvre d'art, l'union dans son propre esprit des plus violents contrastes : le jugement le plus fin, le plus délicat, le plus éclairé sur les hommes et les choses et la faculté de faire de ces hommes et de ces choses une sorte de nébuleuse où l'on voit poindre les germes d'un monde naissant, — une ironie quelquefois légère, quelquefois sanglante et un enthousiasme allant jusqu'à l'exaltation religieuse, — une humilité et un orgueil extrêmes quand il se présente en enfant de son pays et de sa race, — un amour passionné pour la civilisation gréco-romaine et pour ses dérivés, et une passion non moins grande pour tout ce qui est exclusivement et authentiquement russe.

Ces contrastes eux-mêmes, ces pôles opposés, établissent dans l'âme de Mérejkowsky un courant de vie intense et continu. Aussi n'est-il par désaltéré par la pensée pure, ni par la spéculation, ni par la critique, ni même par la création artistique. Il lui faut plus que cela. Il lui faut, pour apaiser sa

soif de vie, aller jusqu'aux sources religieuses, qui seules sont des sources vives. Et là encore, une religion donnée ne lui suffit pas. Il les lui faut toutes, confondues en une immense sphère de vie, où il distingue deux pôles, deux contrastes suprêmes dont il rêve l'union et qu'il appelle Christ et Antéchrist.

Ce sont surtout ces deux principes de sa religion nouvelle, de sa *religion intégrale*, pourrait-on dire, qu'il étudie dans Tolstoï, l'homme consciemment chrétien et inconsciemment païen, et dans Dostoïewsky, l'homme dont l'apparence, dans sa vie comme dans son œuvre, a si souvent quelque chose de satanique, tandis que le fond de son âme est un des plus chrétiens qu'on puisse imaginer.

Le titre même de l'ouvrage original, dont nous n'avons voulu, par crainte d'obscurité, conserver que le sous-titre, est : « Le Christ et l'Antéchrist dans la littérature russe. »

L'idée que ce titre indique est surtout exposée dans une seconde partie qui, nous a-t-il semblé, touche trop aux inquiétudes religieuses qui travaillent la Russie contemporaine pour intéresser le lecteur français au même degré que les questions d'art et de psychologie traitées dans la première partie et avec lesquelles il s'est depuis longtemps familiarisé. Nous avons aussi cru bien faire en omettant une introduction qui s'adresse trop spéciale-

ment à la société russe et dont les parties essentielles se retrouvent, au surplus, dans la conclusion de l'œuvre.

J'ai voulu, en revanche, dans ces quelques pages, déterminer la place précise que l'étude de Mérejkoswky a, me semble-t-il, le droit d'occuper dans la critique contemporaine. Pour dire toute ma pensée, cette étude est digne de figurer au premier rang parmi les œuvres de combat qui font aujourd'hui de la grande critique un agent de plus en plus puissant de vie sociale et de régénération humaine.

Quant à ceux qu'elle scandaliserait dans leur culte pour Tolstoï, j'espère avoir répondu d'avance à leurs protestations, s'il s'en produit. A mes yeux, la figure de l'illustre vieillard ne peut que grandir, présentée dans sa vérité intégrale, dont il n'a pas lui-même conscience. Et pour ce qui est de Dostoïewsky, si ce livre ramenait sur l'auteur des *Frères Karamazoff* l'attention qui n'aurait pas dû se détourner de lui, ce serait un des plus beaux résultats qu'aurait obtenus le pénétrant critique, le poète inspiré qui l'a si profondément compris et si lumineusement analysé.

M. Prozor.

TOLSTOÏ ET DOSTOÏEWSKY

LIVRE PREMIER

LA PERSONNE

CHAPITRE PREMIER

TOLSTOÏ : LA JEUNESSE

L'homme et l'écrivain sont si étroitement liés chez Dostoïevsky, et surtout chez Léon Tolstoï, qu'on ne saurait comprendre l'un sans l'autre. Aussi ne parlerai-je de leurs œuvres et de leurs idées qu'après avoir étudié leur personnalité.

D'après une version courante, Tolstoï aurait subi, entre les années 1870 et 1880, un profond revirement intérieur, religieux et moral, qui aurait transformé sa vie de fond en comble, révolutionné sa pensée, et bouleversé son art, si bien que toute son existence nous apparaîtrait scindée en deux parties. Dans la première, nous aurions devant nous un grand écrivain, peut-être un grand homme, mais enfin un homme du siècle, avec des passions, des souffrances, des incertitudes et des faiblesses humaines, voire spécifiquement russes. Dans la seconde, il échapperait aux lois historiques et évolutives qui diri-

gent l'humanité. Pour les uns, ce second Tolstoï est un héros chrétien, pour les autres un impie. Celui-ci le tient pour un fanatique, celui-là pour un sage visité par la lumière supérieure qui illumina Socrate, Bouddha, Confucius et qui fait de lui, à leur instar, le fondateur d'une religion nouvelle.

Dans une *Confession* écrite en 1879, Tolstoï lui-même confirme cette version, et cela avec une certaine insistance. Oui, il aurait, à un moment donné, subi une crise radicale, unique et décisive :

Il y a cinq ans, je commençai à éprouver d'étranges symptômes. J'avais des instants de perplexité, d'arrêt de vie, ne sachant plus que faire ni comment exister. Ces arrêts de vie se traduisaient toujours par deux questions : *Pourquoi ? Et après ?* C'était comme si j'avais longtemps vécu au jour le jour et marché devant moi, pour arriver enfin au bord d'un précipice et n'avoir en perspective que néant et perdition. De toutes mes forces, je tâchai de m'éloigner de la vie. Moi qui passais pour un heureux de ce monde, je me surpris à écarter de ma vue une corde à laquelle j'aurais pu me pendre en l'attachant à la poutre qui séparait les deux placards de ma chambre : et je cessai d'aller à la chasse, mon fusil m'offrant une manière trop facile d'en finir avec la vie !

Ce qui, d'après lui, le sauva du désespoir et du suicide, ce fut le contact des âmes simples et croyantes, du peuple travailleur :

Après deux ans de cette vie en communion avec le peuple, une transformation se fit en moi. L'existence de mes pareils, des gens riches et instruits, ne m'inspira pas seulement du dégoût : elle me parut encore vide de sens. Tous nos actes, toutes nos préoccupations intellectuelles, nos arts et nos sciences m'apparurent sous un nouvel aspect. Je compris que ce n'étaient là que jeux de sybarites, auxquels il serait oiseux de chercher un sens quelconque.

Je me pris moi-même en horreur et je distinguai la vérité. Alors je pus voir clair en toute chose.

Voici maintenant le témoignage du plus candide, et, par conséquent, du plus précieux parmi les biographes de Tolstoï : son beau-frère Serge Andréiévitch Behrs. Lui aussi, il nous parle de la crise qui, vers l'année 1880, aurait transformé la vie entière, physique, intellectuelle, et morale, de Léon Nicolaïévitch.

Le changement qui s'opéra en lui, dans le courant de ces dix dernières années, fut complet et atteignit sa personnalité tout entière. Non seulement il transforma sa façon de vivre, ses relations avec ses semblables et avec toute la nature vivante, mais encore ses pensées elles-mêmes prirent une autre direction. *Léon Nicolaïévitch devint, en un mot, la personnification même d'une idée qui l'absorba entièrement, celle de l'amour du prochain.*

Ces paroles de M. Behrs se trouvent confirmées par le passage suivant d'une lettre de sa sœur, la comtesse Sophie Andréïevna Tolstoï, femme du grand écrivain :

« Si tu voyais en ce moment et si tu entendais Lévotchka (1) ! écrivait-elle à son frère au commencement de l'année 1881. Il a beaucoup changé. C'est maintenant un vrai chrétien, ferme et sincère entre tous. »

Il serait difficile d'accueillir avec méfiance des assertions de cette valeur, si elles n'étaient combattues par un autre témoignage qui mérite encore plus de créance. Je parle de l'œuvre artistique de Tolstoï. Cette œuvre n'est, à vrai dire, qu'une longue confession, qu'un immense journal où se reflète un demi-siècle de vie. Je ne sache pas, dans la littérature d'aucun pays, d'écrivain qui ait, avec plus de franchise, de générosité, — ou d'audace, — dévoilé à tous les yeux les coins les plus

(1) *Lévotchka*, diminutif de Léon, nom familier donné par la comtesse Tolstoï à son mari. — N. du T.

intimes et parfois les plus délicats de sa vie. On peut vraiment dire que nous connaissons de Léon Tolstoï tout ce qu'il en connaît lui-même. Cette révélation par l'art, cette confession, d'autant plus sincère qu'elle est moins volontaire et moins préméditée, nous sera d'un grand secours pour apprécier la vraie nature de la crise religieuse que traversa Tolstoï à cinquante ans, au seuil de la vieillesse.

Reportons-nous tout d'abord à un livre de sa vingtième année, *Enfance*, *Adolescence*, *Jeunesse*, où l'auteur nous retrace les souvenirs, tout frais encore, de ses premières expériences morales.

Une année durant, — il avait alors quatorze ou quinze ans — je vécus dans un état de concentration et de retraite morale, au sein desquelles mon esprit d'enfant était déjà hanté par les problèmes les plus ardus, par ceux de la destinée de l'homme, de la survie, de l'immortalité de l'âme. Avec toute l'ardeur de mon inexpérience, je cherchai des solutions à ces problèmes, dont la préoccupation représente le degré le plus élevé que puisse atteindre l'intelligence humaine.

Un matin qu'il aidait un domestique à poser des vitres, il ressentit la douceur et la joie du sacrifice chrétien.

Ce coup de main donné à Nicolas était une épreuve que je m'imposais. Que j'avais été mauvais, jusque-là. « Que je pourrais, que je pouvais être bon et heureux à l'avenir ! » me disais-je. Vite, bien vite, je devais changer, devenir un homme nouveau et commencer une nouvelle vie !

Réformer l'humanité, redresser ses défauts, abolir ses souffrances lui parut « une tâche aisée à accomplir ». Il résolut aussitôt de « se tracer un programme pour toute la vie, d'y inscrire son but, ses tâches et ses devoirs et de ne plus jamais s'en écarter ». Il monta dans sa chambre, prit une feuille de papier, la régla, traça des

rubriques, — obligations envers soi-même, envers son prochain, envers Dieu, — et se mit en devoir de les accomplir.

Avec un sourire triste et presque contraint, il nous fait assister à ce « dédoublement de la pensée » dont parle l'apôtre saint Jacques, et dont Tolstoï ne semble pas soupçonner le caractère morbide et la profonde portée. Il nous donne l'étrange sensation d'un être à deux cœurs, ou plutôt de deux hommes en un. Sur l'un d'eux, l'idée de la mort produit un effet bien conforme à l'idéal chrétien. L'adolescent « saisit un gros dictionnaire et, pour s'habituer à la souffrance, le tient pendant cinq minutes à bras tendu, malgré l'horrible douleur que lui cause cette épreuve ». Ou bien encore,« il monte au grenier et, se dénudant à mi-corps, se fouette avec une corde jusqu'à en avoir les yeux pleins de larmes ». A l'autre, la même idée de la mort inspire une conduite toute différente. « Puisque chaque heure, chaque minute porte la mort avec elle, à quoi bon les leçons? » Et le voici, « trois jours durant, étendu sur son lit, plongé dans la lecture du premier roman venu, ou dévorant des gâteaux au miel achetés de ses derniers sous ». Il y a là un Tolstoï conscient, bon et faible, humble et contrit, ayant horreur de soi et de sa perversité, et un Tolstoï inconscient, méchant et fort, « qui se voit sous les traits d'un grand homme découvrant des vérités nouvelles pour le bonheur du genre humain, et contemplant les autres mortels du haut de sa supériorité. » Et ce dernier Tolstoï trouve une jouissance d'orgueil toute spéciale jusque dans l'horreur de soi, jusque dans les humiliations et les coups de lanière qu'il s'inflige.

A l'en croire, quatre sentiments distincts remplissaient son âme d'adolescent : « l'amour d'une femme idéale »,

ou la volupté de la chair ; « l'amour de l'amour, » ou la volupté de l'esprit ; « l'espoir d'un immense bonheur fait de vanité, si grand, si fort, qu'il frisait la folie, » et enfin la contrition et le dégoût de soi. Mais, en réalité, ces quatre sentiments se réduisent à deux, les trois premiers n'en constituant qu'un seul, qui est l'amour de sa personne, de son corps, de sa vie charnelle, de son propre moi, tandis que le dernier est le dégoût et la haine de ce moi personnel, haine qui a sa source en elle-même, et non point dans l'amour de Dieu ou dans celui des autres hommes. Ainsi, d'un côté comme de l'autre, il ne s'agit que du *moi*, élément commun unissant ces deux sentiments si contraires en apparence, ces deux pôles, l'un positif, l'autre négatif, d'une même personnalité. Tout procède du *moi*, tout y aboutit. C'est un circuit fatal que rien ne peut rompre, ni l'amour, ni la haine.

On se demande pourtant : où est l'essence vraie, éternelle de cette nature, où est le vrai Tolstoï? Est-ce dans l'ascète qui se flagelle avec une corde? est-ce dans l'épicurien qui se régale de gâteaux au miel en se berçant d'idées de mort, en se disant que tout est vanité sous le soleil et qu'un chien vivant vaut plus qu'un lion mort ? Le vrai Tolstoï, est-ce celui qui aime ou celui qui hait ? Celui qui commence par penser, par sentir, par désirer en chrétien, ou celui qui finit par le faire en païen ? A moins que, — par une terrible fatalité de sa nature, — les deux ne soient en lui également sincères, vrais, naturels?

Quoi qu'il en soit, le jugement qu'il porte, dans ce premier livre, sur lui-même et sur ses idées d'adolescent est empreint d'une sévérité et d'une loyauté qu'on ne rencontre plus au même degré dans ses œuvres postérieures, sans en excepter les pages célèbres de sa *Confes-*

sion, où il se flagelle avec un si brûlant repentir.

Tout ce travail moral si intense n'aboutit qu'à une versatilité d'esprit et à une analyse continue de soi-même, débilitantes pour la volonté et ôtant toute fraîcheur au sentiment, toute clarté à la raison. J'en arrivai, à force de spéculations abstraites, à un état de conscience tout à fait anormal. Je ne pouvais penser à la moindre des choses sans en venir bientôt à réfléchir non à cette chose en elle-même, mais à ma propre pensée. Je me demandais : « A quoi pensé-je », et je me répondais : « Je pense que je pense. » « Et maintenant ? » « Je pense que je pense que je pense. » Et ainsi de suite. C'était un inextricable dédale d'analyse. J'y perdais définitivement mon reste de bon sens.

Parlant d'un accident qui lui était arrivé en traçant ses « Préceptes de conduite » (il avait voulu se servir d'un dictionnaire pour remplacer une règle égarée et n'avait abouti qu'à faire une longue mare d'encre), il remarque tristement :

« Pourquoi faut-il que tout soit si clair et si beau dans mon âme pour devenir informe sur le papier et, en général, dans la vie, sitôt que je veux mettre la moindre de mes pensées en action ? »

N'était-ce là que la simple gaucherie d'un esprit et d'une conscience d'enfant, gaucherie destinée à disparaître avec l'âge, à mesure que l'esprit se formerait et que la conscience deviendrait plus lucide? Il ne le croyait pas lui-même:

« Je suis certain que s'il m'est donné de vivre très longtemps et si je me décris encore tel que je serai dans ma vieillesse, mon récit me montrera, à soixante-dix ans comme aujourd'hui, irrémédiablement livré à d'enfantines rêveries. »

N'y a-t-il pas dans ces paroles, paisibles et sans apprêt, plus de véritable humilité chrétienne, — s'il est

permis de se servir de ce terme en parlant de Tolstoï, — que dans toutes les *confessions* et tous les actes de contrition dont il a plus tard rempli le monde? N'est-il pas plus facile de dire à la face de l'univers : «Je suis un parasite, un ver immonde, — je suis un fornicateur, un voleur, un assassin, » que de s'avouer dans son for intérieur la limite de ses facultés et de se dire : « Mes pensées de vieillard sont des pensées d'enfant, comme l'étaient celles de ma quinzième année. Toute la force du génie artistique qui réside en moi n'empêche pas que mes recherches de Dieu soient moins celles d'un guide de l'humanité, d'un prophète, d'un fondateur de religion, que celles d'un homme aussi faible, aussi dévoyé, aussi plein de contradictions que le sont tous les autres hommes de mon temps. »

Dans *la Matinée d'un gentilhomme campagnard*, qui suivit *Enfance*, *Adolescence*, *Jeunesse*, et constitue en quelque sorte le second chapitre de l'immense journal de Tolstoï, nous retrouvons, sous les traits du prince Neklioudoff, l'Irténieff de son premier livre. C'est le même personnage traversant la même crise. Neklioudoff n'est autre qu'Irténieff qui, ayant quitté l'Université sans terminer ses études, a conçu un profond mépris pour tout le savoir humain et se retire à la campagne, n'aspirant plus qu'à cultiver ses terres et à faire du bien aux villageois. Il en éprouve parfois du contentement, mais ce contentement est « trop sec, trop raisonné ». Les paysans se méfient des vertus évangéliques du maître, et lui-même est forcé de s'avouer que, malgré toute sa bonne volonté, *il ne sait pas faire le bien*. Le seul résultat de cette puérile expérience est la jalousie impuissante et morbide que lui inspire le jeune moujik Ilia. Encore ne lui envie-t-il pas sa force morale, mais implement sa force physique, sa fraîcheur, sa

santé, le paisible sommeil de sa pensée et de sa conscience.

Nous savons par les biographies de Tolstoï que, déçu dans ses velléités campagnardes et tenté par je ne sais quels rêves romantiques de gloire militaire et de vie primitive au milieu des tribus de la montagne, il abandonna Yasnaia Poliana, ses cultures et ses paysans, pour aller au Caucase s'engager dans un régiment d'artillerie. Comme Olénine, le héros des *Cosaques*, il devint porte-enseigne.

Comme Irténieff et Neklioudoff, Olénine porte en lui le type du jeune gentilhomme russe d'il y a soixante ans, « libre de toute entrave physique et morale, n'ayant ni foi, ni patrie, ni famille, ni besoin d'aucune sorte, *n'aimant que lui-même*, parce qu'il ne voyait de promesse qu'en lui seul et qu'il ne s'était pas encore désillusionné sur son propre compte ». Ce naïf porte-enseigne, qui ne croit à rien et n'aime que lui-même avec un cynique égoïsme d'enfant, cet étudiant raté n'en n'oppose pas moins ses « découvertes philosophiques » à toute la civilisation, à toute la culture humaine. « Il reconnut clairement le mensonge au milieu duquel il avait vécu jusque-là, le mensonge qui l'avait toujours révolté, mais qui, maintenant, lui paraissait particulièrement dégoûtant et ridicule. »

Vous me dégoûtez et me faites pitié, écrivait-il à un ami de Moscou, vous qui ignorez ce que c'est que le bonheur et ce que c'est que la vie. Il faut l'avoir connue une fois, la vie, dans toute sa beauté sans artifice. Il faut savoir et comprendre le spectacle qui se déroule journellement devant mes yeux : celui des neiges éternelles sur d'inaccessibles sommets et celui de la femme, ornée encore de sa beauté auguste et primitive, telle qu'elle la possédait assurément en sortant pour la première fois des mains du Créateur. Alors seulement on comprend de quel côté est la perte ou le salut, le mensonge

ou la vérité : de votre côté ou du mien. Si vous saviez l'horreur et la compassion que vous m'inspirez, avec toute votre suffisance !

Les hommes vivent comme vit la nature. Ils meurent, naissent, s'accouplent, naissent encore, se battent, boivent, mangent, se donnent à la joie, puis encore ils meurent et ne connaissent d'autres conditions que celles que la nature a imposées au soleil, à l'herbe, à l'animal, à l'arbre. Ce sont leurs seules lois. Le bonheur, c'est d'être avec la nature.

Un personnage incarne cette sagesse originelle : c'est le véritable héros du récit, l'*Oncle Yérochka*, un vieux Cosaque dont la figure grandiose, magistralement dessinée, semble nous inviter à jeter un regard dans les replis obscurs et mystérieux de l'être même de Tolstoï, replis qui paraissent avoir échappé à sa propre conscience. N'est-ce pas la révélation, unique dans toute l'œuvre du maître, d'une de ces deux personnes qui luttent éternellement en lui ?

Bien qu'elle soit toujours active, cette personnne ne parle pas souvent d'elle, et semble presque s'ignorer. Elle n'en transparaît pas moins, reflétée par un jour artistique singulièrement intense dans la figure de l'Oncle Yérochka, de ce colosse aux yeux d'enfant, aux rides puissantes, creusées par l'âge et le travail, aux muscles juvéniles, sentant fort le vin nouveau, la poudre, l'eau-de-vie et le sang coagulé.

« L'amour de la liberté, l'oisiveté, le pillage et la guerre » remplissent sa vie de *tchéchène* demi-sauvage. Parlant de lui-même avec une naïve fierté, il dit : « Je suis un luron, un ivrogne, un voleur, un chasseur... Je suis un homme joyeux qui aime tous les hommes. Je suis Yérochka ! »...

C'est, dans toute son inconscience, un de ces philosophes cyniques que produit le peuple russe, aussi plein

d'un sentiment de liberté sans limites que l'est le jeune gentilhomme russe Olénine. Comme ce dernier, il ne croit à rien et ne reconnaît rien au-dessus de lui. Il vit en dehors des lois humaines, en dehors du bien et du mal. Pour les Moullahs barbares et pour les vieux croyants russes, il a le même sourire calme et dédaigneux :

Pour moi, tout se vaut. Dieu a tout fait pour le plaisir de l'homme. *Il n'y a de péché en rien.* Regarde plutôt la bête : elle vit partout, que ce soit dans les roseaux tartares ou dans les nôtres. Elle boit et mange tout ce que Dieu donne. On nous dit, à nous, que cela nous ferait lécher les poêles de l'enfer. Moi, je n'en crois rien. On crèvera. L'herbe poussera sur notre tombe. Et ce sera tout...

Il y a chez lui une sagesse plus vieille que l'homme. Son âme est un abîme sans fond, plein d'ombre et de lumière, c'est l'âme d'un de ces êtres, demi-dieux, demi-bêtes, faunes et satyres, qui peuplaient les antiques forêts. Il sait être doux et bon à sa manière. Il aime tout ce qui vit, toute créature sortie des mains de Dieu. Et, dans cet amour, il y a, dirait-on, quelque chose de chrétien, comme si les inconscientes profondeurs du paganisme eussent déjà contenu le germe d'où le christianisme devait un jour sortir, comme si le principe orgiaque de Dionysos avait renfermé en potentialité celui du renoncement, de l'annihilation de soi, de la fusion de l'homme avec le dieu Pan, père de tout ce qui est. Il y a assurément un abîme historique et même psychologique entre cette espèce de *christianisme païen* et la conscience chrétienne de plus tard. Et cependant ils se touchent, comme se touchent deux extrêmes. Le bon sourire de l'oncle Yérochka, écartant de ses gros doigts les phalènes qui voltigent autour du brasier et leur disant : « Va-t-en,

va-t-en, petite folle, tu vas te brûler », ne rappelle-t-il pas le sourire de saint François d'Assise? Et pourtant le sang coagulé dont on sent l'odeur à son approche n'est peut-être pas seulement du sang de gibier. Le vieux larron a plus d'un meurtre sur la conscience. Il est à la fois cruel et miséricordieux, comme la nature. Son état est celui de l'unité primitive, où le bien et le mal ne se sont pas encore différenciés.

Olénine lui-même, si absorbé qu'il soit par le vain désir de devenir chrétien, ressent par moments la contagion de cette sagesse cynique. Le paganisme du vieux Yérochka paraît le gagner lorsque, dans l'épaisseur de la forêt méridionale, il se sent accablé par la chaude atmosphère de midi, exubérante de vie, d'une vie intense jusqu'à l'annihilation de l'individualité, jusqu'à lui donner la conscience peu chrétienne de ne faire qu'un avec la troublante nature, moitié bête, moitié dieu. Oui, c'est bien là la sagesse auguste et sauvage des faunes et des satyres, cette sagesse qui, pour les hommes, n'est que folie, folie faite d'extase et de cette terreur que l'antiquité appelait *panique*, terreur du dieu Pan, du dieu *Tout*. Pris soudain d'un sentiment de bonheur sans motif et d'amour pour *tout*, Olénine, par une vieille habitude, se signe et remercie Quelqu'un. Puis, l'oreille tendue au bourdonnement des moucherons, il voit en chacun d'eux « un autre Dmitri Olénine, un autre lui-même ».

Il eut la claire notion de n'être pas un gentilhomme russe, membre de la société moscovite et apparenté à un tel et à un tel, mais un moucheron, un cerf, un faisan pareil à ceux qu'il voyait vivre autour de lui. « Comme eux, pensait-il, et comme l'oncle Yérochka, je vivrai, je mourrai : un peu d'herbe sur une tombe, et ce sera tout. » Il a bien raison l'oncle Yérochka !

Il n'en est pas moins vrai qu'il y a, dans Olénine,

comme dans Irténieff et dans Nekhlioudoff, deux hommes dont l'un parle sans cesse de renonciation, d'amour, de la nécessité de vivre pur, et essaie même d'accorder la sagesse extra-humaine des faunes et des sylvains avec la pondération utile et raisonnable que donnent les vertus chrétiennes. C'est dans cet esprit qu'il sacrifie son amour pour Marianne et cède la jeune fille au cosaque Lucas. Mais tout cela n'aboutit à rien, pas plus que les *règles de vie* d'Irténieff ou le christianisme de Nekhlioudoff, à l'usage des gentilshommes campagnards.

Je ne parviens, dit-il, qu'à exaspérer ma passion jalouse... Ce qui aime en moi échappe à ma volonté : c'est une force élémentaire, c'est l'oiseau, c'est la nature tout entière qui me mettent cet amour dans l'âme et me disent : Aime !... J'ai parlé de mes convictions acquises au prix d'un travail intérieur dont on n'a pas l'idée. Avec quelle joie m'en étais-je rendu compte et avais-je aperçu la voie nouvelle qui s'ouvrait devant moi ! Rien ne m'était plus cher que ce sentiment. L'amour est venu... plus rien, pas même le regret de les avoir perdues. J'en arrive à ne pas comprendre le prix que j'ai pu attacher à un état d'esprit si froid et si limité... L'abnégation ? Folie ! Excentricité ! Mensonge d'une nature orgueilleuse qui cherche un refuge devant un malheur trop bien mérité, devant l'envie que lui inspire le bonheur d'autrui. Vivre pour les autres en faisant du bien ? A quoi bon, puisque, dans mon âme, *il n'y a d'amour que pour moi-même ?*

L'amour de soi-même : voilà le commencement et la fin de tout. L'amour ou la haine de soi, rien que de soi, voilà le double rouage autour duquel tout s'enroule et tourne dans les premiers écrits de Léon Tolstoï, les plus sincères peut-être.

Cela n'est-il vrai que de ses premiers écrits ?

CHAPITRE II

TOLSTOÏ : LA VIE HEUREUSE

Le porte enseigne Olénine rêve d'être aide-de-camp de l'empereur. On sait que le porte-enseigne Tolstoï caressait le même rêve. Il désirait aussi passionnément la croix de Saint-Georges, nous dit son biographe Behrs, et il l'avait bien méritée, après trois jours de mitraille au quatrième bastion de Sébastopol et une part glorieuse prise à la défense de Malakoff. Il cherchait la gloire, et certains passages de *la Guerre et la paix* nous révèlent, avec la franchise qu'on rencontre toujours chez lui, ses secrètes pensées d'alors, attribuées maintenant au prince André Bolkonsky rêvant de devenir le Napoléon russe :

Personne ne le saura jamais, mais est-ce bien ma faute si e n'aime qu'une chose : la gloire et l'amour des hommes ?... Si chers que me soient mon frère, ma sœur et ma femme, et si effrayant et monstrueux que cela paraisse, je n'hésiterais pas à les sacrifier tous à un instant de gloire et de triomphe sur les hommes dont je m'approprierais l'amour.

Le mauvais vouloir d'un supérieur empêcha Tolstoï d'obtenir la récompense pour laquelle il avait été présenté, « ce qui changea ses idées sur le courage », assure Behrs avec son imperturbable candeur. La gloire de l'écrivain remplaça celle du guerrier, et le consola de ses insuccès dans l'armée.

« Il m'avouait un jour sa vanité d'écrivain, disant que la gloire des lettres était pour lui un sujet de grande joie et que la conscience de son rang littéraire et de son rang social lui était fort agréable ». Behrs écrit l'histoire de son illustre parent avec la pieuse fidélité d'un dévot écrivant une vie de saint. Il faut connaître la profondeur de cette dévotion pour écarter toute idée de malice dans ses dires. Il est vrai que, pour le héros, la naïve fidélité de son adorateur équivaut parfois à la pire des trahisons : mais pour l'investigateur, en revanche, cette naïveté a plus de valeur que l'esprit le plus subtil.

Après ses désillusions militaires, Tolstoï se rendit à Pétersbourg, puis à l'étranger. « Il ne s'est jamais plu à Pétersbourg, » relate Behrs. « Il n'avait rien de ce qu'il faut pour briller dans les hauts parages, ne se souciant pas de faire carrière, ne possédant qu'une médiocre for-une et n'ayant pas encore acquis son grand ren om d'écrivain ».

Après avoir voyagé, il retourna dans ses terres, à l'époque de l'émancipation des paysans, exerça les fonctions nouvellement créées d'arbitre et fonda l'école de Yasnaia-Poliana. Un moment, il songea à vouer toute sa vie à cette œuvre d'éducateur. Mais, encore une fois, le désenchantement succéda à son désir de faire du bien aux hommes. Il en vint à voir, selon son expression, « quelque chose de criminel » dans ses rapports avec les enfants.

Il me parut que je dépravais la nature primitive et pure des petits villageois. J'eus l'obscur sentiment d'une sorte de sacrilège. Je me croyais semblable à ces vieux débauchés qui aiguisent leur imagination fatiguée devant des tableaux vivants où des enfants se tordent en des poses voluptueuses.

Toujours, on le voit, son repentir, si sincère qu'il soit, tourne à l'exagération maladive. Ce qu'il y a de vrai,

quand on examine les cahiers de son école, c'est qu'il se préoccupait, en réalité, beaucoup moins des enfants que de lui-même. Tous ces devoirs d'écoliers qu'il devait, dans son *Journal*, proclamer supérieurs aux œuvres de Pouchkine et de Gœthe, ne prouvent qu'une chose : c'est que dans ces sources vierges et profondes, dans ces âmes d'enfants, il ne cherchait, éternel Narcisse, que le reflet de sa propre image. Et il se peut bien qu'ils courussent, en effet, quelque danger aux expériences de cet étrange pédagogue qui, jusque dans l'âme de ses petits élèves, n'aimait, en réalité, que lui-même, lui seul.

« Tout allait bien à ce qu'il semblait, » avoue-t-il dans sa *Confession*, mais je sentais que mon esprit n'était pas entièrement sain et que cela ne pouvait continuer. « Une nouvelle voie se préparait. » « Moins malade de corps que d'âme, dit-il plus loin, j'abandonnai tout et m'en allai dans la steppe, chez les Bachkirs, boire du *koumiss* et vivre d'une vie animale. »

A son retour, il épousa Sophie Andréiévna Behrs.

Jusque-là sa vie, n'avait été que dilettantisme, expériences d'amateur, exploits de chasse, car, à travers toute son existence, Léon Tolstoï nous apparaît surtout comme un grand chasseur, aux fantaisies variées et innombrables, à la manière de l'oncle Yérochka.

Mais le mariage n'est point un jeu ni une chasse : c'est, pour lui, une chose sainte et grave, la première qu'il ait connue, transformant et transfigurant tout, le réclamant tout entier, et à laquelle, de fait, il s'abandonna sans réserve. Il avait trente-quatre ans. Elle en avait dix-huit. Ils s'enfermèrent à Yasnaia Poliana et y restèrent vingt ans sans jamais s'ennuyer, sans avoir besoin de personne. Ce furent les meilleures années de la vie de Tolstoï, celles où il écrivit *la Guerre et la Paix* et *Anna Karé-*

nine. Ce fut le plein épanouissement et l'apogée de sa force. « Son amour pour son mari n'a point de bornes », écrit, de sa sœur, M. Behrs. Leur vie est un idéal de félicité conjugale. » Et les parents de la jeune femme disaient : « Nous n'aurions pu souhaiter pour Sonia un plus grand bonheur. »

L'écrivain russe Feth, qui la vit à cette époque, la dépeint dans ses *Souvenirs* comme un des plus parfaits modèles féminins de la *Gentry* russe. Il la montre « tout de blanc vêtue, un gros trousseau de clefs à la ceinture », simple, discrète et gaie, toujours enceinte (elle fut mère de treize enfants). Elle copia sept fois *Anna Karénine*, ce qui ne l'empêchait pas de vaquer aux soins de son ménage, descendant jusqu'aux petits détails de cuisine, et de nourrir elle-même ses enfants. Ceux-ci, jusqu'à l'âge de dix ans, n'eurent pas d'autre institutrice. Elle cousait elle-même leurs vêtements.

Il y avait quelque chose de solennel et de biblique dans cette vie, qui était celle des patriarches de l'ancienne loi, à qui le Dieu d'Israël avait ordonné « de croître, de se multiplier, et de remplir la terre de leur descendance ». Quoi qu'on pense de ce bonheur familial, il était en lui-même quelque chose de défini, de ferme et, si ce n'est de parfait, du moins d'achevé, et, par conséquent, de beau, de *richement beau*, selon l'expression populaire, c'est-à-dire de très rare à notre époque, où, sans être détruite, la vie russe, ni vivante ni morte, est défigurée, rongée par une lèpre honteuse, par ce venin purulent qui décompose la famille et qu'on peut étudier dans les *Frères Karamasoff*. Hardis, mais faibles, les yeux fixés sur l'avenir, nous ne savons plus apprécier à leur juste valeur ces modes de vie d'autrefois, d'un si bel achèvement, *riches et somptueux à voir*, comme dit le peu-

ple. Racines vivantes de toute culture humaine, elles plongent avidement dans les profondeurs obscures du vieux sol natal, dans les chaudes entrailles de la vie végétative, d'où, quoi qu'en disent les « grises théories », le grand *Arbre de Vie* tire exclusivement la nourriture qu'il lui faut pour élever jusqu'au ciel sa cime verdoyante. Sont-elles vraiment aussi grossières et cyniques qu'elles le paraissent, ces paroles de Nicolas Rostoff dans l'Epilogue de *la Guerre et la Paix :* « Tout cela n'est que poésie et radotage de vieilles femmes. Ce que je veux c'est que mes enfants n'aillent pas mendier. Il me faut donc ramasser une fortune tant que je suis en vie : voilà tout. Et je n'y arriverai qu'avec de l'ordre et de la sévérité ! »

Pierre Bezoukhoff, et plus tard Lévine, pour qui le salut de l'humanité est une œuvre aussi « facile à accomplir » que pour le petit Irténieff, ont beau parler autrement et soutenir qu'en faisant prospérer leur avoir ils travaillent à une révolution pacifique et humanitaire, « d'abord dans leur humble district, puis dans toute la Russie, puis dans le monde entier », ils agissent et vivent, en réalité, d'après les préceptes que Rostoff, lui, exprimait avec une franchise toute tolstoïenne. Dans le passage suivant de la *Confession*, Tolstoï ne semble-t-il pas mettre en pleine lumière ce qui se passait au fond de l'âme de ses héros favoris? « A cette époque, ma vie tout entière convergeait vers ma femme, vers mes enfants, vers mes efforts pour accroître nos moyens de subsistance. Toute idée de perfectionnement s'était transformée en tendance à développer autant que possible mon bien-être et celui de ma famille. » S'il faut l'en croire, *la Guerre et la Paix* et *Anna Karénine* eux-mêmes n'auraient été écrits que pour améliorer la position matérielle de la famille. « En

revenant de chasse, dit Behrs, il exprimait chaque fois son émotion par ces paroles : « Pourvu que tout aille bien à la maison ! »

Qu'on ne s'y trompe pas : il n'y a point là d'esprit bourgeois, il y a quelque chose d'infiniment plus profond et plus originel : c'est l'éternelle voix de la nature, c'est l'instinct impérieux qui ordonne au fauve de creuser sa tanière, à l'oiseau de bâtir son nid, à l'homme d'allumer le feu de son foyer.

Voici quinze jours que je suis marié, écrit-il à Feth, et je suis un nouvel homme, un homme heureux, jusqu'aux oreilles dans le ménage, dans la culture, dans mille efforts visibles et invisibles.

Sonia travaille avec moi. Nous n'avons pas d'intendant. C'est elle qui tient le comptoir et la caisse. J'ai des abeilles, des brebis, des plantations d'arbres fruitiers.

Il arrondit ses terres de Toula, de Penza, de Samara, achète cent juments bachkires et les croise avec d'autres races pour obtenir une laiterie modèle et fabriquer du koumiss. Il se passionne pour l'élevage des porcs, porcs d'une espèce particulière, gras, nus, courts sur jambes, dont sa vieille ménagère dit merveilles. « Le comte en avait trois cents, installés par couples dans de petites niches qu'on lavait tous les jours, ainsi que les bêtes elles-mêmes... Le comte ne souffrait pas la moindre malpropreté. Tout était-il en ordre, il se promenait content au milieu de l'étable en disant à haute voix : « Quel ménage, quel beau ménage ! » Mais gare à la plus petite saleté ! Aussitôt c'étaient des colères et des cris... Le comte s'échauffait facilement. » L'institutrice Anne Seuron, dont les *Six ans chez le comte Léon Tolstoï* visent à la méchanceté et n'arrivent qu'à la platitude, a

beau railler la tendresse de Tolstoï pour les petits cochons de lait « qu'on soigne comme des enfants », la plaisanterie ne porte pas. Il n'y a, dans cet ensemble, rien de bas ni d'élevé, de pur ni d'impur. L'œil du maître veille sur tout, allant de l'étable à la chambre d'enfants. Comme dans un corps vivant, toutes les parties se tiennent, tous les organes, toutes les fonctions concourent à une même harmonie, — hommes, bêtes et plantes constituent un seul tout. Et lors même que Tolstoï, pareil à son Lévine, se berce, en élevant des pourceaux, de l'idée d'accomplir ainsi une révolution pacifique qui doit s'étendre « de son humble district à la Russie et au monde entier », — ce qui le guide, en réalité, c'est le sûr et profond instinct de la vie animale creusant ses obscures et chaudes tanières. Haras, étables, chambres d'enfants, aussi bien que les livres de comptes et les trousseaux de clefs de Sophie Andréiévna, tous ces « efforts visibles et invisibles » émanent d'une seule volonté, celle de la nature qui bâtit les nids et qui fonde aussi les maisons « somptueuses à voir ».

Ce qui, pourtant, frappe avant tout dans ce tableau c'est le grand et simple amour de la vie, c'est la constante joie de vivre, joie d'enfant, telle que l'éprouvait Gœthe et telle que Tolstoï l'exprime encore dans ce passage d'une lettre à Feth :

Une saison chaude et délectable, les bains, les fruits et les baies m'ont conduit à l'ébat que j'aime par-dessus tout : celui d'une grande paresse d'esprit... Voici deux mois que mes doigts sont purs d'encre et mon cœur de pensées. Il y a longtemps que le monde créé par Dieu ne m'avait causé autant de plaisir. Je suis là, bouche bée, jouissant de tout et n'osant faire un mouvement de peur de laisser échapper quoi que ce soit.

Et ce sont là ses plus dures, ses plus terribles années, celles où il songeait au suicide et méditait sa *Confession!*

La grande fête bachkire dont parle Behrs nous le montre dans toute sa spontanéité, tel que Dieu l'avait créé et tel qu'un artiste de génie aurait dû l'illustrer par son pinceau.

Mohamed-Schah Romanovitch avait, au nom du comte Tolstoï, convoqué toute la steppe de Samara à des courses pour lesquelles le comte choisit un vaste terrain plat, où il fit disposer une piste des cinq verstes. Comme prix, il offrit un taureau, un cheval, une montre, une houppelande, etc. On dépeça des moutons et même un cheval, et, deux jours durant, le comte hébergea quelques milliers de khirgizes, de bachkirs, de moujiks russes et de cosaques de l'Oural, venus là avec leurs objets de campement, leurs marmites, leur *koumiss*, leurs troupeaux. Une longue rangée de tentes se dressa dans l'herbe de la steppe. Sur un mamelon tendu de tapis de feutre, les bachkirs s'accroupirent en rond, buvant le koumiss qu'un jeune garçon de leur race versait d'une grande outre dans une coupe qu'il faisait circuler au milieu d'eux. Les humeurs étaient joyeuses, mais dignes et bienséantes : car Tolstoï, remarque Behrs, « savait inspirer la bienséance même à la foule ».

Il passe un souffle d'idylle pastorale, remontant aux vieux âges nomades, sur cette fête qui se déroule dans les hautes herbes, sous le ciel de la steppe. Et aujourd'hui encore la figure de ce vieillard septuagénaire auquel on aime trop à prêter et qui aime à se prêter lui-même un caractère recueilli, ascétique, incorporel, cadrant avec certaines idées de notre temps, m'apparaît plutôt, avec son aspect sévère, rustique, presque grossier, non dé-

pourvu cependant de sensibilité et de grâce, m'apparaît, dis-je, pareille à la figure rude et inspirée, auguste et majestueuse, mais bien charnelle pourtant, d'un antique patriarche conduisant ses troupeaux entre les citernes du désert, et se réjouissant à la vue de sa postérité, plus nombreuse que le sable de la mer.

J'ai fait de grands ouvrages, dit-il avec l'Ecclésiaste, en parlant de lui-même dans sa *Confession*, je me suis bâti des maisons; je me suis planté des vignes; je me suis fait des jardins et des vergers et j'y ai planté toutes sortes d'arbres fruitiers; je me suis fait des réservoirs d'eaux pour en arroser le parc planté d'arbres; j'ai acquis des serviteurs et des servantes, et j'ai eu plus de gros et de menu bétail que tous ceux qui étaient avant moi à Jérusalem... Je suis devenu grand et riche, et ma sagesse est demeurée avec moi. Enfin je n'ai rien refusé à mes yeux de tout ce qu'ils ont désiré et je n'ai épargné aucune joie à mon cœur.

Le comte Sollohoub disait un jour à Tolstoï :

— Que vous êtes heureux, mon cher ami! Le destin vous a donné tout ce qu'un homme peut rêver : une délicieuse famille, une femme charmante qui vous aime, la gloire, la santé, tout !

En effet, nous chercherions en vain de nos jours une vie humaine aussi comblée de bonheur, tout au moins extérieur. Il l'avoue lui-même :

— Si une fée, dit-il, m'avait invité à former un souhait, je n'aurais su que lui demander.

Et voici que, arrivé au sommet de la prospérité, il jette un regard sur l'autre versant, sur « la vallée du soir », — comme si les dieux, jaloux de ce mortel trop heureux, eussent voulu lui rappeler, non par quelque bruyant effondrement, mais par le chuchotement de la

Parque qui se cache au fond des consciences, que la fatalité pesait sur lui comme sur tout autre homme.

Et il lui sembla tout à coup « qu'il n'avait vécu sa vie et poursuivi son chemin que pour arriver au bord d'un abîme ». Comme le roi Salomon, il reconnut que « tout n'est que vanité et tourment d'esprit, » et que « le sage ment tout comme l'insensé ».

Je ressentais de l'effroi devant ce qui m'attendait; je savais que cet effroi était plus grand que l'horreur même de ma situation, mais je ne pouvais attendre avec patience le dénouement naturel... L'horreur des ténèbres était trop forte, et je voulais m'en délivrer au plus tôt par la corde ou par la balle.

Avant d'aborder ce dernier tournant de sa vie, cette crise suprême, où commence sa descente dans « la vallée du soir », il nous faut d'abord parler d'un sentiment qu'il éprouva de tout temps aussi vivement que l'amour de la vie, peut-être parce qu'il n'est que l'envers de cet amour : c'est, à savoir, la peur de la mort.

CHAPITRE III

TOLSTOÏ : LA PENSÉE DE LA MORT

« Je plains ceux qui attribuent trop d'importance à la mort de tout ce qui existe, et se perdent dans la contemplation du néant des choses terrestres. Notre vie a-t-elle donc un autre but que de rendre permanent ce qui n'est que passager? Et nous ne saurions y arriver qu'en sachant apprécier l'un et l'autre à leur juste valeur. » Celui qui parle ainsi, c'est Gœthe (*Maximes et Réflexions*, II).

Les derniers vers de *Faust* rendent la même idée d'une façon encore plus claire et plus succincte :

« Tout ce qui passe n'est que simulacre. »

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichniss.

Oui, simulacre, image, symbole. Nous devons fondre le symbole avec ce qu'il représente, d'où le mot même de *symbole* (de συμβάλλειν, fondre ensemble). Nous devons unir dans notre esprit ce qui passe et ce qui demeure, contempler le second à travers le premier, sans abaisser la valeur des choses de la terre, qui nous révèlent celles de l'au-delà à condition que nous les pénétrions jusqu'au fond. Aimons-les donc, au lieu de les mépriser et d'en proclamer le néant, nous souvenant que c'est là notre seul chemin pour nous élever vers Dieu! Seulement, de ces *simulacres*, de ces *apparences*, de ces *symboles*,

ne faisons pas des choses mortes! Revêtons-les, au contraire, de vie, de chair et de sang. « Le Verbe s'est fait Chair pour habiter parmi nous. » « Qui ne mange point de ma chair et ne boit point de mon sang, dit la parole divine, n'aura point la vie éternelle. » Tout cela est encore bien peu compris, et pourtant Gœthe, en relevant la sainteté des choses terrestres, en montrant l'essence incorruptible de ce qui est sujet à la corruption, a su répondre à Çakya-Mouni et à l'Ecclésiaste dont la « vanité des vanités », l'aspiration au Nirvana, l'horreur de tout ce qui périt, le frisson désespéré devant la corruptibilité universelle paraissent à Tolstoï la plus haute expression de ses propres sentiments, tels qu'il les expose dans sa *Confession*.

Certes, l'antiquité hellénique, aussi bien que Gœthe, cet hellène des temps modernes, aimaient la terre et ses joies au moins autant que le roi Salomon et que Tolstoï lui-même. Cependant, la peur de la mort ne les troubla jamais dans la jouissance de la vie. Bien au contraire, l'abîme et les ténèbres ne faisaient qu'en accroître pour eux le charme. Ainsi le noir du velours rehausse les feux du diamant.

La tragédie, qui est une contemplation profonde et hardie des côtés les plus ténébreux de la destinée humaine, naquit au moment où la civilisation grecque jetait son plus vif éclat. Le désespoir d'Œdipe est certes plus immense que celui de l'Ecclésiaste. Le spectacle, pourtant, se déroulant en face du Parthénon, de l'édifice le plus radieux qu'ait jamais construit la main de l'homme, sur un théâtre dédié à Dionysos, dieu du vin et de la joie, n'inspirait au peuple le plus heureux de la terre que le sentiment de défi dont parle Nietzsche et que le *Faust* de Gœthe provoque aussi bien que le Prométhée

d'Eschyle, défi à la vie et à ses mystères, à la mort et à ses terreurs.

La peur démesurée des *ténèbres sépulcrales*, la conscience trop nette de la corruptibilité et du néant des choses terrestres, est le premier signe auquel on s'aperçoit que la source divine d'une civilisation est tarie ou empoisonnée, que sa force de vie a cessé.

A première vue, le désespoir de Sophocle et celui de Salomon se ressemblent. En réalité ce sont deux pôles opposés. L'un marque un commencement, l'autre une fin. Ce qui m'étonne, dans le *Lalitavistara* de Bouddha tout comme dans l'*Ecclésiaste* de Salomon, ce n'est pas la voix de l'esprit qui naît, c'est la voix de la chair qui se meurt. La fatigue de vivre, le *tœdium vitæ* et la satiété épicurienne qui causèrent la décadence de Rome, tout cela est absolument étranger à l'esprit comme à la chair de la Grèce antique. Il n'y a là, au fond, qu'un matérialisme sénile, propre à une culture ayant perdu tout élément spirituel et divin. La vérité est que le pur christianisme envisage la vie avec tout autant de confiance que le pur hellénisme. Ni l'un ni l'autre ne craignent la mort, tous deux sachant transformer les choses passagères en choses éternelles. Que demain les lys des champs se fanent et soient consumés, les enfants de Dieu ne s'en réjouiront pas moins aujourd'hui de ce que « le roi Salomon, dans toute sa magnificence, n'était point vêtu comme l'un d'eux ». Le sourire de François d'Assise, chantant un hymne au soleil après les affres de la vision d'Alverne, ressemble au sourire de Sophocle chantant un hymne à Dionysos, dieu du vin et de la joie, après les tragiques épouvantes d'Œdipe. Ici et là, c'est une sérénité d'enfant, c'est le calme de la sagesse suprême. Ceux-là seuls qui se sont arrêtés à mi-chemin, qui n'appartiennent plus au

passé et pas encore à l'avenir, qui ont quitté un bord et ne sont pas encore arrivés à l'autre, « se perdent », selon la parole de Gœthe, « dans la contemplation du néant terrestre ». Un effroi démesuré est toujours un signe de satiété ou d'impuissance religieuses.

Dans *Enfance*, Tolstoï décrit les impressions d'un enfant devant la mort de sa mère. L'enfant la regarde, étendue dans son cercueil :

Je ne pouvais croire que ce fût son visage. Je l'examinais avec une intensité croissante et, peu à peu, je distinguai les traits connus et aimés. Je frissonnais d'épouvante en me convainquant que c'était elle. Mais pourquoi donc ces yeux fermés et si caves ? Pourquoi cette terrible pâleur et, à l'une des joues, cette tache noire sous la peau devenue transparente ?

... L'office des morts était fini. Sur le visage découvert de la défunte tous, à la file, à l'exception de nous autres, venaient s'incliner et déposer un baiser. L'une des dernières qui s'approcha était une paysanne tenant par la main une jolie petite fille de cinq ans, qu'elle avait amenée là Dieu sait pourquoi. A ce moment je laissai tomber mon mouchoir trempé de larmes, et m'inclinai pour le ramasser. Mais à peine m'étais-je baissé que j'entendis un cri d'épouvante tel que, dussé-je vivre cent ans, je ne l'oublierai jamais. Chaque fois que je m'en souviens, un frisson glacé me parcourt des pieds à la tête. Je levai la tête et vis la paysanne perchée sur un tabouret, maintenant avec peine la petite fille qui agitait ses menottes, rejetait en arrière sa petite face convulsée de peur, les yeux fixés sur le visage de la défunte, et continuait à pousser des cris terribles d'une voix qui n'avait rien d'humain. Je poussai moi-même un cri plus épouvantable encore, je crois, que celui qui m'avait frappé, et me précipitai d'un bond hors de la chambre.

On peut dire que ce cri a toujours retenti, depuis lors, dans les écrits de Tolstoï. Il a rempli de son épouvante l'âme de toute une génération. Si nous avons aujourd'hui de la mort une peur honteuse, comme jamais encore l'humanité n'en avait ressenti, si nous sommes pris

devant elle d'un frisson glacé qui nous traverse le corps et l'âme, qui nous fige le sang dans les veines, si nous éprouvons le sentiment de Dante à la vue des pêcheurs pris dans les glaces du lac infernal, — « je fus alors saisi d'un grand frisson, il me saisit encore quand je le revois en pensée », — tout cela, c'est à Tolstoï que nous le devons en grande partie.

Tolstoï avait perdu sa mère à l'âge de trois ans. Ce n'est donc pas un souvenir personnel qu'il retrace dans cette page d'*Enfance*. Mais le réalisme effrayant, presque cynique, presque répugnant, qui remplit ce récit nous montre bien qu'il s'agit là d'un sentiment très particulier, qui s'est éveillé en lui avec la conscience même, et, depuis, ne l'a jamais quitté.

Voici ce qu'il écrivait à Feth, en pleine virilité, dans tout l'épanouissement de sa vie consciente. La lettre est du 17 octobre 1860. Elle est datée d'Hyères, où il avait vu mourir son frère Nicolas :

Il est mort le 20 septembre, littéralement dans mes bras. Jamais, dans toute ma vie, je n'ai ressenti impression pareille. Il avait bien raison : rien n'est pire que la mort ; et, si l'on pense que c'est l'inévitable fin de tout ce qui vit, il faut reconnaître aussi que rien n'est pire que la vie. A quoi bon tant d'efforts, puisque, en fin de compte, il ne reste rien de ce qui fut Nicolas Nicolaiévitch Tolstoï ? Il n'a jamais dit qu'il sentait l'imminence de la mort, mais je sais parfaitement qu'il la suivait pas à pas, et savait on ne peut mieux combien il lui restait à vivre. Quelques minutes avant sa mort, il s'assoupit, puis, tout à coup, il tressauta, et murmura avec effroi : « Qu'est-ce que c'est ? » *Il avait vu son passage au néant.* Mais, s'il ne trouva pas, lui, à quoi s'accrocher, que trouverai je, moi ? Rien, à plus forte raison.

Ce qui frappe le plus, dans cette lettre, si étonnante, si effrayante même de sincérité, c'est son brutal et cyni-

que matérialisme, où la chair seule parle, où il n'y a pas la plus petite place pour l'âme. Pas d'hésitation, pas d'interrogation possible, pas le moindre doute, pas même de mystère : « La mort est un passage au néant. » Et c'est tout. Rien qu'une épouvante sans fruit et sans issue, un esprit de destruction insensée, tarissant les sources mêmes de la vie. Ainsi parlaient les hérétiques judaïsants, ces nihilistes russes du xve siècle : « Qui est dans le royaume des cieux? Qu'est donc ce nouvel avènement? Qu'est donc cette résurrection des morts? Il n'y a rien de tout cela. Quelqu'un est-il mort? il n'a vécu que jusqu'à cet endroit, et voilà tout! » Ou bien encore on croit entendre l'*oncle Yérochka :* « Je mourrai : l'herbe poussera sur ma tombe... » C'est la barrière sans issue, c'est « le grand vide russe ».

Vingt-cinq ans plus tard, on retrouve le même sentiment de peur instinctive et animale dans *la Mort d'Yvan Ylitch :*

« Il demeura de nouveau seul à seule avec *elle*. En tête à tête avec *elle*. Et il n'y avait que faire d'*elle*. Il n'y avait qu'à la regarder, et à se sentir envahi par le froid. »

Nous connaissons Tolstoï comme un homme plein de courage, d'intrépidité physiques. Les balles sifflant autour de lui au quatrième bastion de Sébastopol lui causaient une sorte de jouissance. Il trouvait plaisir à vaincre la peur de la mort par une exubérance de vie. Et certes, la mort ne l'effrayait pas non plus devant le loup enragé qu'il abattit dans la forêt de Piatigorsk, ni devant l'ourse traquée qui, se retournant, lui laboura le crâne, « si bien que des lambeaux de chair pendaient devant ses yeux et que la neige, tout autour, était rouge de sang, comme après un mouton égorgé ». Lui, cependant, dégagé, bondissait sur ses pieds et, tout tremblant,

sans souci de ses blessures, criait, en proie à l'ivresse de la chasse : « Où est l'ours ? Où a-t-il passé ? »

Il ne s'agit donc pas, chez Tolstoï, de poltronnerie physique. Sa peur de la mort, cette peur qui touche parfois à la pusillanimité, a des racines plus profondes, plongeant jusqu'à son être intime. Et, malgré ce qu'elle contient d'animal, si nous remontons à sa source première, nous lui reconnaissons un caractère abstrait, en quelque sorte métaphysique.

On recule involontairement devant ces trous noirs qui se rencontrent dans les écrits de Tolstoï, reflétant l'état de son âme, à côté de passages où l'amour de la vie s'épanouit dans tout son éclat. On dirait de ces marécages décevants, couverts d'une luxuriante verdure, où le pied ne peut s'aventurer sans que le terrain s'effondre et ensevelisse l'imprudent qui s'est laissé séduire par leur aspect trompeur.

Quel est donc ce cheveu à peine visible qui fait tout à coup sauter de leur axe les rouages de la machine et transforme l'harmonie en chaos ? Quelle est cette goutte amère qui empoisonne l'âme de Tolstoï ?

Nous l'avons vu se plaindre de la manie ratiocinante qui, dès l'enfance, « ternissait chez lui la fraîcheur du sentiment et la clarté de l'esprit ». Alors déjà elle déterminait en lui une peur maladive de la mort qui, tantôt, dans un mouvement d'ascétisme bouddhique, lui mettait à la main le fouet du flagellant, tantôt, dans un accès de sage insouciance imitant celle du roi Salomon, l'éloignait de ses leçons, qu'il abandonnait pour des pains d'épices au miel. A l'en croire, la faute en aurait été à « une conscience intellectuelle développée à l'excès ». Si, cependant, on examine la chose de plus près, on arrive à un résultat tout différent. Assurément, il y a dispro-

portion et déséquilibre entre le côté conscient et le côté inconscient de son développement moral. Mais ce déséquélibre ne provient pas d'une prépondérance du premier de ces deux éléments sur le second. La force consciente, que le génie de Gœthe, par exemple, possédait à un bien plus haut degré que celui de Tolstoï, loin de déranger l'harmonie de la vie intellectuelle et morale du poète allemand, ne faisait que contribuer à la développer. Non, ce qui a dévié, ce qui a vicié le développement moral et le développement religieux de Tolstoï ce n'est pas une pléthore, c'est, au contraire, dans une large mesure, un manque de plénitude de son être conscient. Cette conscience est excessivement tendue, aiguë, ou tout au moins aiguisée, mais elle n'embrasse pas, elle ne pénètre pas tout. La lumière, très vive, n'est pas celle du soleil, remplissant l'atmosphère ; c'est celle d'un phare, venant éclairer du dehors la surface des eaux. Cette conscience-phare a beau projeter au loin d'éclatants rayons : au delà de leur atteinte s'étend l'ombre de la vie inconsciente. Et ce qui est encore plus grave, c'est que ces deux vies, la consciente et l'inconsciente, se sont développées non seulement séparément, mais encore en sens contraire, en sorte qu'il y a toujours eu deux hommes en lui, dont l'un aurait voulu désirer quelque chose que l'autre ne désirait pas. Cette divergence, cette scission intérieure, est comme la fêlure d'une cloche qui, d'abord imperceptible, se creuse toujours davantage. Le son de l'airain en est faussé, et, plus il a de force, de puissance, plus la stridence de cette fêlure agace, obsède, énerve.

Léon Tolstoï connut la peur de la mort bien avant le moment où elle le conduisit presque jusqu'au suicide. La fin de son frère Nicolas est de quinze ans plus ancienne. Il se crut, à cette époque, atteint du même mal,

la phtisie, qui avait emporté son frère. Sentant une douleur continue à la poitrine et au côté, il entreprit, dans la steppe, une cure de koumiss, et les symptômes disparurent. Il n'en était pas encore aux crises intellectuelles et morales. La force, l'exubérance, l'ivresse de la vie suffisaient à dissiper le malaise. Comme Léon Tolstoï sous les obus de Sébastopol Olénine, à l'idée de la mort, sent en lui la présence du Dieu tout-puissant de la jeunesse.

Tolstoï a beau attribuer à des causes morales la crise décisive qui se produisit en lui à l'approche de la soixantaine, il semble bien que le corps y ait joué un rôle, tout comme dans les accès qui l'avaient précédée. Qu'on en juge par la façon dont le sentiment du déclin se trouve décrit dans ces pages de la *Confession* où Tolstoï nous parle de la crise suprême : « Vint un moment où je sentis ma croissance s'arrêter, où le développement cessa, et où commença l'affaiblissement. Mes muscles se détendaient, mes dents tombaient. »

C'est la plainte très charnelle du vieil Anacréon ; et ce sont aussi les réflexions du Lévine d'*Anna Karénine*, à la mort de son frère Nicolas, mort si semblable à celle de Nicolas Tolstoï.

Il alluma la bougie, se leva sans bruit, et alla tout doucement se mirer dans la glace. Ses cheveux commençaient à grisonner aux tempes. Il ouvrit la bouche. Ses molaires se cariaient déjà. Il découvrit ses bras musculeux. Ils n'avaient, il est vrai, rien perdu de leur force, mais Nicolas aussi, cet homme qui râlait à côté de lui, avec ce qui lui restait de poumons, Nicolas avait, au demeurant, le corps sain.

« Que veulent dire ces mots : *la vie s'écoule ?* écrivait Tolstoï en 1894. *La vie s'écoule*, cela veut dire : les cheveux tombent, les dents se gâtent, les rides se creusent, l'haleine devient mauvaise. Avant même de finir, tout

devient affreux, dégoûtant, la peau se macule de bavures rouges et blanches et exhale une sueur fétide. Où retrouver tout ce que j'ai perdu? Où est la beauté? Et la beauté c'est tout. Quand elle n'est plus, il n'y a plus rien. Il n'y a plus de vie. »

Par la même lettre où la comtesse Sophie Andréievna annonce à son frère le changement survenu dans les dispositions de son mari, « devenu un chrétien ferme et sincère », nous apprenons qu'à cette époque « il grisonnait, baissait de santé, et s'affaissait d'humeur ».

A travers toute son existence, nous remarquons ce constant parallèle entre son état moral et le flux ou le reflux de ses forces physiques. Cheveux grisonnants, rides, carie des dents, ankylose des muscles, tout cela correspond bien exactement aux crises qu'il nous décrit. En même temps, la scission entre sa vie consciente et sa vie inconsciente s'accentue de plus en plus. La fissure se creuse jusqu'à devenir ce *gouffre béant* dont il parle dans sa *Confession*.

Pour comble d'horreur, dit-il dans *la Mort d'Ivan Ilitch*, elle (la mort) l'attirait non pour l'obliger à un acte quelconque, mais simplement pour qu'il la regardât, pour qu'il la regardât face à face, sans rien faire, en proie à un indicible tourment. Pour échapper à cet état, il cherchait d'autres consolations, d'autres voiles, et il en trouvait, mais ce n'étaient que des moments de répit. Sans se déchirer, les voiles devenaient de plus en plus transparents, comme si *elle* eût tout pénétré, sans qu'on pût *lui* opposer aucun obstacle.

Et l'épouvante finit par devenir telle que Léon Tolstoï nous dit qu'il songea « à y échapper par la balle ou par la corde ».

Tertullien affirme que « l'âme humaine est chrétienne de sa nature ». Il me semble bien que certaines âmes *naissent païennes*, et que l'âme de Tolstoï est de celles-

là. Si sa nature consciente était aussi profonde que sa nature inconsciente, il n'aurait ni peur ni honte de son âme païenne, il comprendrait qu'elle vient de source divine. Il trouverait sa foi et son Dieu dans un amour sans bornes et sans crainte de soi-même, tout comme ceux dont l'âme est née chrétienne trouvent les leurs dans une abnégation et un esprit de sacrifice également sans limites.

Mais, étant donnée l'incompatibilité qui règne entre ses deux êtres, le conscient et l'inconscient, il ne lui restait qu'à soumettre le premier au second, ce qu'il fit dans la première moitié de sa vie, ou le second au premier, ce qu'il essaya de faire dans la seconde. Dans ce dernier cas, il devait nécessairement en venir à considérer tout amour de soi, toute vie et tout développement d'une individualité isolée, comme quelque chose d'animal, de charnel et, par conséquent, de pernicieux, de mauvais, de diabolique, demandant à être aboli et dont la destruction est un souverain bien. Il se décida donc à haïr et à perdre définitivement son âme, afin de la sauver. Au moment où il écrivait la *Confession*, il croyait avoir atteint son but. Il se juge moins dans cet écrit qu'il n'y juge les autres. « Je me pris en haine, » dit-il ouvertement, « et dès lors tout devint clair pour moi. »

Mais trois ou quatre ans plus tard, ce qui était *clair* commença à se troubler et à s'obscurcir de nouveau. Et lorsque, en 1882, à la suite d'une visite à l'asile de nuit de Lapinsk, pendant le recensement de Moscou, il engage ses amis à se jeter dans une œuvre chrétienne de bienfaisance qui devait sauver Moscou d'abord, puis la Russie, puis l'humanité entière, on voit que sa conscience est inquiète. Dans le style tendu, tourmenté, de son appel, on entend la fêlure de la cloche. Tolstoï parle un langage qui ne lui est pas familier. C'est presque celui des pro-

clamations que Rostopchine affichait sur les murs de Moscou à l'approche de Napoléon : « Allons, frères, serrons nos rangs et marchons en imbéciles, en moujiks, en chrétiens, en peuple, tous à la fois : voyons si l'obstacle ne cédera pas ! »

En récoltant de l'argent pour les pauvres, en exposant son plan à ses amis, il remarquait chez eux une sorte de malaise : « Ils avaient l'air gênés, gênés surtout pour moi, pour les sottises que je disais et dont on ne pouvait affirmer directement que ce fussent des sottises. On eût dit qu'une cause extérieure obligeât l'auditoire à acquiescer à ma sottise. » Il eut encore ce sentiment après un discours qu'il avait prononcé à l'Hôtel de Ville. Pendant qu'il causait avec les directeurs du recensement, il lisait clairement dans leurs yeux : « Voyons ! par respect pour toi, nous avons passé l'éponge sur tes sottises, et voici que tu recommences à patauger ! »

A la fin, un simple calcul d'arithmétique lui prouva l'absurdité de la bienfaisance privée. Un samedi soir qu'il sciait du bois en compagnie du menuisier Sémène, il vit celui-ci tendre une pièce de trois copecks à un vieillard qui mendiait près du pont de Dorogomil, et lui demander deux copecks de reste. Puis, comme le vieillard n'avait qu'un copeck de monnaie, Sémène, après un moment d'hésitation, ôta sa casquette, se signa, et lui laissa le tout. Or Sémène, Tolstoï le savait, ne possédait que 6 roubles 50 copecks d'économies. Pour donner autant que lui, en proportion, Tolstoï, dont la fortune se montait à 600.000 roubles, aurait donc dû en offrir 100.000 au mendiant et continuer son chemin, en causant tranquillement de la vie des ouvriers dans les fabriques, et du prix de la viande au marché. Ou plutôt, pour en arriver là, pour être dans le vrai, comme Sémène, il aurait dû donner les

600.000 tout entiers et rester pauvre lui-même. Alors seulement il aurait réussi à faire le bien, si peu que ce fût. Et ainsi il fut confirmé dans l'intuition qui lui était venue dès le premier moment, le moment où il s'était trouvé en présence des gens transis et affamés qui affluaient à l'asile de nuit ; et c'est à savoir qu'il n'avait pas, qu'il n'avait certainement pas le droit de vivre comme il vivait. C'était là l'unique vérité.

« Je suis un parasite énervé et impuissant..., un misérable ver rongeant l'arbre dont je voudrais faciliter la croissance. »

Et voilà une ère nouvelle, une nouvelle régénérescence! Convaincu qu'à l'époque où il écrivait sa *Confession* il n'avait ni appris « à se haïr lui-même », ni « trouvé la vérité comme il le croyait, ni même commencé à la chercher », il se dit que, cette fois, la lumière était faite définitivement, irrévocablement. La vérité était simple à réaliser : pour entrer dans le royaume de Dieu, « il suffisait à l'homme de ne désirer ni terre ni argent ». La propriété, ce mal qui perd le monde, « n'était pas », il en avait la certitude, « une loi fatale, volonté de Dieu ou nécessité historique : c'était un simple préjugé, nullement puissant, nullement redoutable, mais, au contraire, faible et inconsistant... aussi facile à détruire qu'une misérable toile d'araignée. »

Il résolut alors de remplir le commandement du Christ, de quitter tout, maison, terres et famille, de distribuer ses 600.000 roubles, et de se vouer à la pauvreté afin d'acquérir le droit de faire du bien.

Jusqu'à quel point il y réussit, dans quelle mesure il renonça vraiment à la propriété et arriva à détruire « la misérable toile d'araignée » : tel sera maintenant le sujet de notre investigation.

CHAPITRE IV

TOLSTOÏ : LA CONVERSION

« On pourrait croire, » dit Behrs dans les *Souvenirs* qu'il consacre à son beau-frère, « que je me suis appliqué à taire tout ce qui paraîtrait préjudiciable à la renommée de Léon Nicolaïévitch. Il n'en est point ainsi, attendu que je n'ai rien à cacher. »

Paroles hardies, qui ne sauraient s'appliquer même à un saint. On sait la défaillance du plus fidèle parmi les disciples du Seigneur. Mais ce n'est pas une biographie, c'est une hagiographie qu'a écrite le frère de Sophie Andréievna. Ce qui surprend davantage, c'est d'entendre des paroles toutes semblables de la bouche de Tolstoï lui-même :« Je n'ai rien à taire de ce qui me concerne, » dit-il souvent à son entourage. « Que chacun sache tout ce que je fais! » De deux choses l'une : ou c'est la déclaration d'un véritable saint, ou c'est celle d'un homme qui a pour ses semblables le plus absolu mépris.

Il y a dans la vie de tout homme des moments particulièrement graves, où il donne la mesure exacte de ce qu'il est et de ce qu'il vaut. On dirait que le secret de toute sa vie s'y concentre et s'y dévoile,et qu'on a devant soi comme une coupe de son être intime, permettant d'en contempler les arcanes, conscientes ou inconscientes. A ces minutes, toute sa destinée ultérieure semble

se balancer sur le tranchant d'un glaive, prête à tomber d'un côté ou de l'autre. Tel fut, pour Tolstoï, l'instant où il résolut de distribuer ses biens. Par quel singulier prodige ses confidences, ses confessions, ses actes de repentir s'arrêtent-ils précisément à ce moment-là ? Jusqu'ici nous pourrions suivre jour par jour tous les mouvements de son âme et de sa conscience. Tout à coup, les révélations s'arrêtent. Celui qui a tant parlé de lui-même se taît subitement et pour toujours, sans qu'on puisse dire que les actes, désormais, nous éclaireront, au lieu des paroles. Les actes ne font, au contraire, qu'augmenter la confusion. Pour ce qui est de la vie intérieure de Tolstoï, nous n'avons à ce sujet que de vagues indices : quelques rares paroles qu'on dirait échappées par hasard et saisies au vol par des témoins, qui ne les ont pas bien comprises et y ont suppléé par leurs propres observations. Il en résulte quelque chose de si imprévu et de si contradictoire que nous nous trouvons complètement déroutés.

Ecoutons encore Behrs :

Léon Nicolaïévitch, raconte-t-il, me disait qu'ayant voulu se débarrasser de son avoir comme d'un mal qui pesait sur lui, il avait d'abord voulu se décharger de ce mal sur d'autres en distribuant ses biens, ce qui était un cercle vicieux. En outre, ce dessein avait engendré un autre mal : la protestation énergique et le grand mécontentement de sa femme. Il lui avait alors proposé un transfert de sa propriété à son nom à elle, puis, sur son refus, il avait fait, toujours en vain, la même proposition à ses enfants.

Un autre témoin, M. Serguéienko, dans un livre intitulé *Comment vit et travaille L. N. Tostoï*, nous relate à son tour ce qui suit :

Un jour, rencontrant dans la rue un homme de sa connaissance, il apprit que cet homme vivait en garçon, prenait

ses repas où bon lui semblait, et pouvait, à chaque moment, s'isoler en plein Moscou comme dans une île déserte. « J'en conçus une envie dont j'ai vraiment conscience, » disait Tolstoï en souriant. « Pensez donc : voici un homme *pouvant vivre comme il lui plaît*, sans faire souffrir personne. En vérité, n'est-ce pas là le bonheur? »

Qu'est-ce à dire? Quelle est cette plaisanterie? Que signifie ce sourire où l'on distingue une amertume cachée?

Et voici un aveu encore plus étrange encore, on pourrait dire plus pénible à entendre :

« C'est parmi les hommes que je veux me chercher un ami. Il n'y a pas de femme qui puisse m'en tenir lieu. Pourquoi mentir à nos femmes en leur disant qu'elles sont nos meilleures amies? C'est toujours faux, n'est-ce pas? »

Etait-ce aussi une plaisanterie, accompagnée d'un sourire? Voilà donc ce que pense l'heureux père de famille en qui se reflète de nos jours l'image des patriarches bibliques, d'Abraham, d'Isaac, de Jacob! Après trente-sept ans vécus en communion d'âme avec sa femme, il finit, au déclin de ses jours, par envier la liberté du célibataire comme si sa vie de famille n'était qu'un secret esclavage! Il laisse entendre à un homme qui lui est presque étranger que sa femme ne mérite pas à ses yeux le nom d'amie!

Et ce même témoin qui, tout à l'heure, célébrait le bonheur conjugal de Tolstoï, prend, quelques lignes plus loin, son air le plus détaché pour nous dire : « Ils (Léon Nicolaïévitch et Sophie Andréievna) sont toutefois en désaccord quant à leur conception du monde. » Mais sa conception du monde, c'est ce que Tolstoï a de plus sacré! Et, s'ils sont en désaccord sur ce point, en quoi s'accordent-ils donc?

Behrs est encore plus explicite au sujet des sentiments de Tolstoï *régénéré* à l'égard de sa femme :

Il y a maintenant une nuance d'exigence, de reproche, et même de mécontentement dans la façon dont Tolstoï se comporte vis-à-vis de sa femme. Il lui reproche de s'opposer à la distribution de ses biens, et d'élever ses enfants comme par le passé. De son côté, sa femme estime qu'elle est dans son droit et se plaint de cette manière d'être... Elle ressent à l'égard de cet enseignement et de ses suites une crainte et une répulsion invincibles... Il s'est même établi entre eux un ton de contradiction mutuelle, mêlé de plaintes l'un contre l'autre... Distribuer son bien à des étrangers, laisser ses enfants aller à la grâce de Dieu, quand personne d'autre ne veut en faire autant, ne lui semble pas seulement impossible : elle croit encore de son devoir de mère d'y mettre obstacle... En s'ouvrant à moi là-dessus, elle ajoutait, les larmes aux yeux : « La vie me devient bien difficile ! Jusqu'ici je n'étais qu'une aide, maintenant il me faut tout faire moi-même. Fortune et éducation des enfants, tous ces soins ne pèsent plus que sur moi. Et on me reproche encore de m'en occuper au lieu d'aller mendier ! Refuserais-je donc de le suivre s'il ne s'agissait que de moi, si nous n'avions pas de petits enfants ? Et lui, il oublie tout pour sa théorie. »

Enfin cet aveu, le plus incroyable de tous :

Pour sauver le patrimoine de ses enfants, la femme de Léon Nicolaïévitch était prête à *s'adresser aux autorités et à faire instituer une tutelle sur les biens de son mari*.

Tolstoï mis en tutelle par sa femme ! Quelle tragédie ! La vie russe de nos jours n'en eût pas offert de plus poignante, en tout cas la vie de Tolstoï lui-même. Or, de tout cela, il ne nous a pas dit un mot, lui dont toute l'existence n'avait été, jusque-là, qu'une longue confession et qui, aujourd'hui encore, affirme qu'il n'a rien à cacher à personne. Ces drames se déroulent, sourds et cruels, dans le coin de sa vie le plus obscur et le plus caché. Tout ce que nous en savons nous vient de quel-

ques observateurs fortuits, s'adressant à de vaines curiosités.

Comment Tolstoï sortit-il, cependant, de cette tragédie? Eut-il le sentiment d'une nouvelle erreur dans l'évaluation de ses forces? Comprit-il que ce *préjugé de la propriété*, qui lui semblait une *faible toile d'araignée*, était, au contraire, le plus puissant des biens de la vie, plongeant jusque dans notre cœur, dans notre chair et dans notre sang, racine profonde qu'on ne peut arracher de ce cœur sans que la chair se déchire et que le sang coule? Comprit-il cette grande et terrible parole du Maître : « Les ennemis de l'homme ce sont ses proches »?

Nous savons comment ont agi, dans des circonstances identiques, les héros chrétiens du passé. Saint François d'Assise, accusé devant l'évêque par son père Pietro Bernardone de dilapider son bien en le distribuant aux pauvres, se dépouilla de tous ses vêtements jusqu'au dernier et les déposa avec son argent aux pieds de son père : « Jusqu'ici, disait-il, j'appelais Pietro Bernardone mon père. Désormais, désirant servir Dieu, je rends à cet homme tout ce que je tiens de lui et je dis : mon père n'est pas Pietro Bernardone, mais le Seigneur qui est aux cieux ». « Et, nu comme il était sorti du ventre de sa mère, il se jeta dans les bras du Christ, » ajoute la légende.

Ainsi fit le bienheureux Alexis, cher au peuple russe. Ainsi font encore de nos jours tous les grands confesseurs russes qui désirent remplir le précepte du Christ : « Quiconque ne quitte pas en mon nom sa maison, son champ et ses enfants, n'est point digne de moi. »

Voici donc ce qui aurait dû se passer : le grand écrivain de la terre russe aurait dû se faire le grand ascète du peuple russe.

Le phénomène eût été unique dans l'histoire de notre

civilisation. La religion de Tolstoï aurait jeté un pont inattendu sur l'abîme creusé par la réforme de Pierre entre nous et le peuple.

Ce n'est pas en vain que tous les yeux sont avidement fixés non seulement sur ce qu'écrit, mais encore et bien plus sur ce que fait Léon Tolstoï, sur les particularités les plus intimes de sa vie privée, domestique et familiale. Non, ce n'est pas de la vaine curiosité. Il y a là un intérêt si palpitant pour nous tous, pour tout l'avenir de notre civilisation, que nous ne saurions être arrêtés par la crainte de nous montrer indiscrets. N'a-t-il pas dit lui-même : « Je n'ai rien à cacher à personne. Que chacun sache ce que je fais ! »

Que fait-il donc ?

« Ne voulant pas triompher de sa femme par la violence, » dit Behrs, « il fit simplement abstraction de sa propriété, il renonça à sa fortune, et cessa d'en tirer profit, *à cette exception près qu'il continua à vivre sous le toit de Yasnaïa Poliana* ». A cette exception près ! Voyons ! Qu'est-ce à dire ? Il suivit le précepte du Christ, qui est de quitter sa maison, son champ et ses enfants, « à cette exception près », qu'il ne les quitta point ? Il se résolut à vivre sans feu ni lieu, après avoir distribué ses biens, « à cette exception près », qu'il ne s'en sépara point pour ne pas faire de peine à sa femme ? Et de quelle violence s'agit-il ? Assurément, le Christ ne prêchait pas la violence. Il n'exigeait pas qu'on enlevât le bien de sa femme et celui de ses enfants pour les distribuer aux pauvres. Ce qu'il exigeait, — et avec quelle clarté et quelle précision ! — c'était qu'à défaut de tout autre moyen de s'affranchir de sa propriété, on abandonnât, en même temps que sa maison, ses terres et ses biens, sa femme et ses enfants, qu'on prît sa croix et qu'on le

suivît, comprenant à fond cette parole : « les ennemis de l'homme ce sont ses proches. »

Mais, dira-t-on, tout cela est au-dessus des forces humaines ! C'est s'insurger contre sa propre chair et son propre sang. Comme si toute la doctrine chrétienne, prise d'un certain côté, du côté précisément d'où la prend Tolstoï, n'était pas une insurrection contre sa propre chair et son propre sang ! Le Seigneur, il est vrai, ne trouvait pas la chose facile. Il n'a jamais proclamé que renoncer à sa propriété c'était « déchirer une faible toile d'araignée ». Il prévoyait bien que la propriété était, au contraire, le plus puissant des liens de la vie, plongeant jusque dans notre cœur, dans notre chair et dans notre sang, racine profonde qu'on ne peut arracher de ce cœur sans que la chair se déchire et que le sang coule. Il savait qu'on ne s'en affranchit qu'en rompant toutes les attaches de la nature, celles du sang et celles de l'amour, qu'en abandonnant, en même temps que sa fortune, père et mère, femme et enfants. De là l'infinie tristesse et l'infinie compassion du sourire qui accompagnait ces paroles : « En vérité, je vous le dis : il est plus facile à un chameau de passer par le trou d'une aiguille qu'à un riche d'entrer dans le royaume de Dieu. »

Ainsi parla le Maître. Comment parle Léon Tolstoï ? Il se tait, comme si ses actes devaient parler pour lui. On dirait qu'il n'y a là ni contradiction, ni tragédie d'aucune sorte, que, pour lui, tout continue à être clair, simple et facile. L'étrange légende, la vie de ce saint moderne répond pour lui. « Il tâche de fermer les yeux, » dit Anne Seuron, « et de s'absorber tout entier dans l'exécution de son programme de vie... Il ne veut pas voir l'argent, il évite de le toucher et n'en porte jamais sur soi. »

Enfin, il a si bien réussi à concilier la volonté de Dieu

avec celle de sa femme que cette dernière, nous apprend Behrs, « a fini par envisager avec plus de calme la doctrine de son mari. Elle s'y est habituée ». Voilà donc de quelle façon un chameau peut quand même passer par le trou d'une aiguille : il s'agit simplement « d'éviter le contact de l'argent », « de n'en jamais porter sur soi » et « de fermer les yeux » !

N'est-ce pas là une cruelle ironie? N'est-ce pas se moquer de nous, du Christ, et de soi-même? Et, lors même que tout cela aurait un sens aux yeux des hommes, il resterait à savoir ce qu'il en serait aux yeux de Dieu. Tolstoï a-t-il, oui ou non, suivi le principe du Christ? A-t-il, oui ou non, distribué son bien? Il n'y a pas de milieu : l'a-t-il fait ou ne l'a-t-il pas fait?

Nous ignorons ce qu'il en pense lui-même. Nous ne voyons pas sa vie intérieure. En revanche, sa vie extérieure nous est connue jusque dans ses plus menus détails. Braqués sans cesse sur sa maison, les yeux de lynx d'une nuée de reporters en ont fait une maison de verre.

Nous le voyons manger, boire, dormir, s'habiller, travailler, confectionner des chaussures et lire des livres. Peut-être ces détails, souvent caractéristiques, nous livreront-ils la clef secrète de sa conscience? Mais non : il semblerait que, plus nous regardons, plus nous examinons, plus les choses, au lieu de s'éclairer, deviennent, troubles et confuses.

Les témoins mettent un soin tout particulier à décrire l'abondance qui règne au sein du ménage Tolstoï. C'est « l'idéal de la vieille maison seigneuriale russe, montée sur un pied ferme et solide ». Ainsi s'exprime un des visiteurs. On nous montre, au fond d'un jardin planté d'arbres séculaires, la petite maison à un étage, de la rue Dolgo-Khamovnitchesky. Autour d'elle tout est blanc

de givre. L'intérieur est avenant, gai, hospitalier, avec « on ne sait quoi de noble et de simple ». Large escalier, salons hauts et spacieux, un peu vides, dépourvus d'inutiles ornements. Vieux mobilier d'acajou, valet de chambre discret, en habit noir, cravate blanche, venant à la rencontre du visiteur. On note que Tolstoï n'a jamais recours à ses services. Il fait sa chambre lui-même et va chercher l'eau à la citerne. Sa chambre de travail « rappelle celle de Pascal par sa simplicité ». C'est une petite chambre à plafond bas, que traverse un tuyau de poële. « En 1880 », raconte M. Serguéienko, « on reconstruisit la maison ; mais Léon Nicolaïévitch ne voulut pas sacrifier son cabinet au dieu du luxe, disant à la comtesse que des travailleurs beaucoup plus utiles que lui sont réduits à des logis bien plus modestes ». Peut-être eût-il été plus juste de dire que peu de travailleurs jouissent d'une habitation comme celle dont il dispose. Il est vrai qu'on ne voit chez lui ni tableaux, ni tapis, ni bibelots d'aucune sorte. Mais chaque ouvrier de la plume sait que tous ces riens ne font que troubler la concentration de la pensée. Le tuyau de poële n'a rien de bien gracieux, sans doute ; mais c'est là une installation hygiénique faite d'après les conseils d'un de ses amis et « servant de ventilateur, avec l'aide d'une seule lampe, tout en aidant au chauffage ». Un air toujours pur, une température uniforme : que faut-il de plus ? Le plus grand avantage de cette chambre, c'est, toutefois, une absolue tranquillité. Lors de la reconstruction de la maison « elle était restée, pour ainsi dire, en l'air ». L'architecture du bâtiment en avait pâti, « mais le cabinet lui-même n'avait fait qu'y gagner au point de vue du calme et du silence qui y règne ». Les fenêtres donnent sur le jardin, et aucun bruit de la rue ne parvient jusque-

là. Ce réduit, éloigné de tout ce qui vit dans la maison, « dispose au recueillement et à la méditation ». Il faut connaître la vie contemplative pour apprécier ces bienheureuses conditions d'isolement et de calme silencieux, absolu. Que ne donnerait-on pour cela ? C'est l'enchantement et la joie profonde, c'est l'unique luxe et l'unique délice du penseur, délice que rien ne saurait remplacer et qu'il est presque impossible de rencontrer dans nos grandes cités modernes. Combien toutes les bourgeoises recherches, tout l'américanisme de notre goût moderne, si grossier dans son raffinement, semblent mesquines et barbares en comparaison de ce véritable luxe !

Plus agréable encore et plus paisible est la chambre de Tolstoï à Yasnaïa Poliana. Cette résidence, entourée d'un parc silencieux, où conduisent des allées de bouleaux et de tilleuls séculaires, est un des plus charmants nids familiaux de la Russie centrale. La chambre a été disposée dans un ancien garde-meuble, au plancher non ciré, au plafond en voûte, aux épaisses murailles. Durant les plus fortes chaleurs, « il y fait frais comme dans une cave ». Des instruments divers, faux scie, bêche, lime et pince, lui donnent l'apparence fraîche, naïve, enfantine de la case de Robinson. Ces deux cabinets de travail, celui d'hiver et celui d'été, sont les cellules délicieusement simples et paisibles d'un moderne disciple d'Epicure sachant, comme personne, extraire de la vie du corps et de celle de l'esprit ses joies les plus pures et les plus innocentes, celles qui ne trahissent jamais.

Dans la maison tout est à l'avenant, tout se conforme, dans la mesure du possible, aux goûts délicats du maître, à son amour pour les *raffinements de la simplicité*. La comtesse Sophia Andréiewna lui évite avec soin tout ce qui, dans les détails de la vie, pourrait le froisser ou le trou-

bler. « L'administration tout entière, si fastidieuse et si compliquée, repose entre ses mains ; elle n'a personne pour l'aider. » Cela n'empêche pas le plus grand ordre de régner dans le domaine. « Madame aime l'ordre passionnément, » disait le cocher des Tolstoï à M. Sergueïenko. » « Elle est infatigable, » ajoute ce dernier, « et apporte partout son énergie et son savoir-faire. Que les affaires l'éloignent pour quelques jours de Yasnaïa Poliana, et cette machine compliquée qu'on appelle *la maison* commence à grincer et à accuser des fuites.... C'est une remarquable maîtresse de maison, attentive, affable, hospitalière. On mange et on dort à Yasnaïa Poliana comme chez soi. »

La table est abondante. Les mets sont simples, mais exquis. Une nourriture à part, exclusivement végétale, y est servie à Tolstoï lui-même. Elle cause d'assez grands soucis à la comtesse, « qui considère le végétarisme comme une de ses croix domestiques, » tant il réclame de soins spéciaux et compliqués. Elle s'abstient toutefois de récriminer et se contente de veiller parfois elle-même à la confection de plats nouveaux, grâce auxquels la table végétarienne a fini par devenir à Yasnaïa-Poliana aussi succulente, aussi nutritive, et presque aussi variée que l'autre. Tolstoï ne saura peut-être jamais combien il exige de sa femme d'industrieuses recherches, d'art créateur, d'affectueuse attention et de patience infatigable. Il ne se rend point compte que, dans ces conditions, son régime végétal, si simple qu'il paraisse, constitue, en réalité, un luxe bien plus raffiné que le régime de viande ordinaire. Assurément, s'il était allé mendier par les chemins où s'il s'était engagé comme journalier, suivant le conseil qu'il donnait à l'aîné de ses fils, il n'aurait pu observer si strictement sa règle

végétarienne. Peut-être même aurait-il été contraint, de temps en temps, à accepter de la chair d'animal, déchets de boucherie ou hareng saur? Au lieu de cela il peut se délecter actuellement d'une soupe d'avoine, son mets favori, plus appétissante que tant de savants potages préparés par des cuisiniers de marque aux ruineuses recettes. Le café d'orge au lait d'amandes est peut-être moins aromatique, mais combien plus sain, en revanche, que le pur moka! Mais le meilleur assaisonnement c'est encore la fatigue physique, la soif et la faim. Tolstoï se souvient de son Lévine dégustant l'*eau à la panade* que lui versait le vieux faucheur :

— Allons, maître, goûtez de mon kvas! C'est bon, hein ? disait le moujik en clignant de l'œil.

Et vraiment Lévine n'avait jamais bu de boisson pareille à cette eau chaude, émaillée d'herbe et ayant un petit goût de rouille qui venait du seau en fer blanc où elle était contenue... Le vieux émietta du pain dans la tasse, l'écrasa avec le manche de sa cuiller, versa de cette eau, coupa une nouvelle tranche de pain, y répandit une pincée de sel, et récita une prière en se tournant vers l'Orient.

— Allons, maître, goûtez de ma panade!

La panade était si bonne que Lévine renonça à aller dîner chez lui.

Voilà qui s'appelle savoir boire et manger! Pas un des convives de Trimalcion, pas un gastronome moderne n'a jamais rêvé, dans sa satiété, voluptés pareilles à celles que s'offre sans cesse ce parfait épicurien.

Ses vêtements sont aussi simples que sa nourriture : et combien plus agréables, plus plaisants à porter que notre vilain costume étriqué, gênant pour le corps qu'il dégrade, contraire à notre nature, méprisé par le peuple russe et, en réalité, lugubrement ascétique! Léon Nicolaïévitch porte une blouse ample et légère en été, et une

autre en hiver, faite en molleton gris très souple et très chaud. Elles sont d'une coupe particulière que pas un tailleur de Paris ou de Londres n'arriverait à imiter et dont seules Barbe, une vieille paysanne de Yasnaïa-Poliana, — et peut-être aussi la comtesse Sophie Andréievna, — possèdent le secret. Quant aux vêtements de dehors, caftans, *touloupes*, vestons fourrés, casquettes en peau de mouton, bottes à longues tiges, — tout cela n'est pas abandonné au hasard, mais artistement caculé de façon à braver toutes les intempéries, et si pratique et si commode que les personnes de la famille et les hôtes de Yasnaïa-Poliana l'empruntent souvent au maître de la maison. C'est le véritable costume d'un épicurien campagnard de nos climats du nord.

Tolstoï attache à ce vêtement une sorte de coquetterie originale. Jeune homme, il était vexé « d'avoir la figure d'un simple paysan » : maintenant il en tire vanité. Il aime à raconter qu'on le prend, dans la rue ou chez des inconnus, pour un vrai moujik ou encore pour un vagabond.

— Ce qui prouve, ajoute-t-il, que l'aristocratisme n'est pas inscrit sur les visages.

Dans sa jeunesse, Tolstoï rêvait d'aiguillettes d'aide-de-camp de l'Empereur et de croix de Saint-Georges. Aujourd'hui il recherche d'autres distinctions, plus conformes à l'esprit du temps. Mais qu'importe l'image, brillantes aiguillettes ou chaussures rapiécées, si le sentiment reste le même ? D'ailleurs, Tolstoï se fait illusion : l'aristocratisme est bien inscrit sur sa figure, et cela en traits ineffaçables. Sous le veston fourré du moujik se dessine l'homme du monde qu'il a toujours été. Peut-être même cette rude enveloppe la fait-elle mieux valoir, et lui ajoute-t-elle un charme nouveau. Ainsi l'on voit parfois, en

Orient, la matière la plus ordinaire servir à confectionner les plus merveilleux tissus. On l'y emploie à dessein, afin de mieux faire ressortir le luxe et l'éclat des fils d'or et de soie, dont les délicates broderies se dessinent sur ce fond grossier.

Tolstoï a horreur des édredons et des molles couchettes. Il n'y trouve qu'échauffement et fatigue, et leur préfère la fraîcheur des coussins de cuir. Combien le sybarite, sur son lit de roses, où le pli d'une feuille l'empêche de dormir, aurait à envier au sage épicurien, qui se plaît sur sa couche dure et saine, et qui y trouve l'excellent sommeil dont jouit Léon Nicolaïévitch !

Le plus sensible et le plus sentimental parmi les enfants gâtés du XVIII[e] siècle, Jean-Jacques Rousseau, était touché aux larmes par l'odeur idyllique du fumier. Cette odeur charme également Tolstoï. « Un matin », raconte Anne Seuron, « il rentra déjeuner directement d'un champ qu'on venait de fumer. A cette époque nous avions à Yasnaïa-Poliana quelques visiteurs qui se plaisaient à aider le comte dans l'amendement de ses terres. Il fallut ouvrir toutes les portes et les fenêtres, sans quoi l'air eût été irrespirable. Le comte promenait sur nous tous un regard amusé et heureux. » Il aime aussi les parfums. Après une journée de fenaison, rapporte Behrs, il ne manque jamais de plonger la main dans une meule pour en retirer une poignée de foin, qu'il flaire ensuite voluptueusement. « En été, il a toujours une fleur près de lui, une seule, mais très parfumée. Tantôt il la tient en main, tantôt il la pose sur la table, ou bien encore il la passe à sa ceinture de cuir...Il faut voir avec quelle jouissance il l'approche de temps en temps de ses narines, en promenant autour de lui, sur son entourage, un regard d'une grâce étrange. » Il a également un goût très pro-

noncé pour les essences françaises, et pour le linge parfumé. « La comtesse a toujours soin de mettre des sachets dans son armoire à linge. »

Ainsi Léon Tolstoï a découvert une façon nouvelle et on ne peut plus raffinée de rehausser le charme des aromates. Après l'odeur du fumier, le parfum des fleurs ou celui des essences semblent encore plus enivrants. Et nous assistons, en même temps, à une véritable union symbolique : sous le veston fourré du vieux paysan, un linge pénétré du voluptueux parfum de Chypre ou de l'odeur virginale des violettes de Parme.

Le joyeux sage qui, au centre d'Athènes, cultivait de ses mains un jardin minuscule, enseignant aux hommes à se contenter de peu et à ne croire à rien sur la terre comme aux cieux, si ce n'est au bonheur qu'on doit à un rayon de soleil, à une fleur, à quelques sarments flambant en hiver, à un peu d'eau puisée, en été, dans une coupe d'argile, l'admirable Epicure reconnaîtrait en Tolstoï son fidèle disciple, le seul peut-être qui survive, dans ce siècle barbare où le confort américain, mélange d'effémination et d'indigence, a fait oublier le vrai luxe de la vie. La comtesse Sophie Andréievna, qui a renoncé à contredire son mari au sujet de la distribution de ses biens, se contentant aujourd'hui de glisser avec un sourire rusé, tendre et maternel, quelques sachets dans l'armoire à linge de son mari, le seconde, fidèle et secrète complice, dans ce raffinement nouveau, original et malaisé.

Elle suit sans cesse son regard, — observe un des visiteurs. —Elle s'occupe de lui comme une bonne vigilante, —relate un autre, — et ne s'en sépare que pour très peu de temps... Connaissant à fond les habitudes de son mari, il lui suffit d'un coup d'œil, dès qu'il entre, pour juger de l'humeur où il se trouve et s'il est content de son travail. A-t-il besoin d'un

coup de main? Y a-t-il une copie à faire? Elle quittera tout, immédiatement, si compliquée que soit sa besogne journalière. Et le soleil s'arrêterait dans sa course plutôt qu'elle manquerait d'être prête à l'heure donnée. Sans faute et sans retard, la copie soigneusement faite sera posée par elle sur la table de travail.

Après cela, Tolstoï aura beau paraître ingrat, prétendre qu'il n'a pas trouvé un ami dans sa femme, et ne pas même sentir son amour l'environner comme l'air qu'il respire : la seule récompense à laquelle elle prétende est d'avoir conscience qu'elle lui est indispensable, qu'elle l'a fait ce qu'il est, et que, sans elle, il ne pourrait vivre un seul jour. Et « la bonne vigilante » continue à dorloter, à bercer, à entourer de ses soins, de ses caresses et de ses gâteries, comme d'un filet indestructible, invisible et douillet, — « faible toile d'araignée », lui aussi, — cet enfant septuagénaire, toujours turbulent, et toujours incapable de se suffire à lui-même.

Peut-être cependant son cœur a-t-il un ver qui le ronge en secret? Peut-être sa conscience tourmentée lui reproche-t-elle de n'avoir pas accompli les préceptes du Seigneur? Peut-être, tandis que son corps se délecte, son âme est-elle livrée à de mortelles angoisses? Dans la même lettre où Sophie Andréievna parle de son évolution vers le Christ, n'ajoute-t-elle pas « que ses cheveux ont grisonné, que son humeur s'est affaissée »? Behrs aussi nous dit qu'en le revoyant après quelques années de séparation « il n'avait plus retrouvé la disposition gaie et communicative qu'il lui avait toujours connue ». « Son accueil grave, quoique plein de bonté, semblait indiquer que sa joie était grande, mais que tout autres étaient les joies véritables. »

Et pourtant, en y regardant de plus près, il est impos-

sible de prendre cet « affaissement » trop au sérieux. On est tenté de l'attribuer à quelque indisposition passagère, à un de ces reflux périodiques de ses forces physiques qui correspondent si exactement à ses crises morales. C'est du moins ce que paraît indiquer le récit de Behrs. « Le jour même de mon arrivée », nous dit-il, « Léon Nicolaïévitch, s'apercevant sans doute du chagrin que me causait cette première impression, se mit, à notre grande joie à tous, à me plaisanter et, comme j'arpentais la chambre, me sauta inopinément sur les épaules. » Il suffit de cette gaminerie, bien inattendue en effet de la part d'un homme qui, tout à l'heure, laissait entendre que « tout autres étaient ses vraies joies », pour que le visiteur retrouvât en lui le vrai Tolstoï des anciens jours.

Non, la joie de vivre n'est point tarie en lui! Peut-être même, sur ses vieux jours, cette source inépuisable de joie éternellement enfantine jaillit-elle avec encore plus de force que dans sa jeunesse.

« Comment retracer l'esprit plein de charme et de gaieté qui règne à Yasnaïa Poliana? » raconte un témoin oculaire. « Et c'est toujours Léon Nicolaïévitch qui en est la source... Je me souviens des parties de crocket. Petits et grands, tout le monde y prenait part. Elles commençaient d'ordinaire après le dîner et finissaient avec le jour. Pour moi c'était un vrai jeu de hasard, puisque j'avais Léon Nicolaïévitch pour partnaire... C'est une chance fort enviée des enfants, qui s'y succèdent tour à tour, heureux de tout ce qu'il invente pour les amuser... Nous avons, lui et moi, fourbus, vannés, fait ensemble de la gymnastique, des parties de course, de quilles ou de cheval-fondu. » Il s'est écoulé quelques années depuis lors, mais M. Serguéienko nous assure que Tolstoï passe

encore des journées à jouer au tennis, et qu'il court et lutte de vitesse avec les enfants. C'est une fête perpétuelle, un retour à l'âge d'or. « Dans la maison des Tolstoï, » dit M. Serguéienko, « on a toujours le sentiment de tomber sur les préparatifs d'un spectacle de société occupant tout un parterre de jeunesse qui remplit l'air de sa bruyante animation. S'agit-il surtout d'un jeu qui demande du mouvement, de l'endurance et de l'adresse? Tolstoï se retourne à chaque instant pour le suivre des yeux. Il est d'âme avec les joueurs, prenant part à leurs victoires ou à leurs défaites, et souvent, n'y tenant plus, il finit par se mêler à eux, déployant un feu et une souplesse de muscles qui font envie aux plus jeunes. » Bref, c'est une fête, un jeu continuel, tantôt dans les champs, derrière une charrue, tantôt sur un plan de tennis, tantôt sur une prairie, la faux à la main. Un jour on déblaie dans la neige une piste pour les patineurs. Un autre, il s'agit de construire un poële pour une bonne femme. Quelquefois Sophie Andréievna s'alarme en le voyant, à son âge, revenir d'une course de trente verstes à bicyclette : elle a tort, et les médecins avec elle. Quoi qu'ils en disent, il sent, lui, que cette tension musculaire continue, et qui peut même paraître excessive, cette gymnastique ou ce jeu incessant, plus amusant encore et plus agréable quand il l'appelle « travail », est indispensable à sa santé, à sa vie. — « Elle me fortifie, avoue-t-il lui-même, elle me donne un bon sommeil et une excellente disposition d'esprit. Elle me fait ressembler à un vrai cheval de travail : donnez-lui un peu de repos et de nourriture, et il retournera à l'ouvrage avec des forces nouvelles. »

Behrs parle d'un jeu imaginé par Tolstoï, à la joie enthousiaste des enfants. Il était intitulé « la cavalerie

des Numides » et consistait « en une course à travers toutes les chambres, que Léon Nicolaïévitch, bondissant subitement de sa place, exécutait d'un pied léger, le bras s'agitant librement en l'air. D'un mouvement soudain et unanime, petits et grands suivaient son exemple. » Dans cet agile et vigoureux vieillard, qu'un élan soudain fait bondir comme un enfant à travers toutes les chambres de la maison, entraînant, dans son jeu, les jeunes et les vieux, je reconnais celui qui, parlant de soi, disait avec un sourire gaillard : « Je suis un joyeux confrère, aimant tout le monde : je suis l'oncle Yérochka. »

Puisant dans ses premiers souvenirs, obscurs et enchantés comme des rêves, dans ceux de sa lointaine enfance, de sa troisième ou quatrième année, Tolstoï nous parle d'une de ses plus douces et plus fortes impressions. On le baignait dans une grande auge et, pour la première fois, il « remarquait son corps et se mettait à l'aimer ». « Mon attention se fixait sur mes côtes, qui se dessinaient sur ma poitrine ; j'observais aussi l'auge sombre et lisse, les bras de la bonne, aux manches retroussées, l'eau remuée, chaude et fumante, le bruit qu'elle faisait, et j'appréciais surtout la sensation des bords humides et glissants de l'auge, pendant que j'y promenais mes petites mains. » On peut dire que, depuis l'âge de trois ans où il se mit « à aimer son petit corps nu », cet amour mêlé de pitié ne le quitta jamais. Veut-on trouver l'origine première de ses sentiments et de sa pensée, le fond de sa nature même ? Qu'on le cherche dans cette sensation pure et originelle de la vie de chair, dans cet amour de la chair ! Voici en quels termès la joyeuse conscience de la vie animale se trouve décrite par lui, dans un passage d'*Anna Karénine* où Vronsky attend sa maîtresse :

Ce sentiment fut si fort que Vronsky sourit involontairement.

et laissant pendre ses jambes et les croisant l'une sur l'autre se prit à tâter son mollet souple et élastique, blessé dans sa chute de la veille. Rejetant son corps en arrière, il respira profondément à plusieurs reprises. Que c'est bon, oh ! que c'est bon ! se dit-il. Plusieurs fois déjà il avait eu la joyeuse conscience de son corps, mais jamais comme en ce moment *il ne s'était aimé, il n'avait aimé ce corps.*

Chez personne, je crois, cette pure joie causée par la vie charnelle, sentiment bien connu des anciens et qui, de nos jours, ne se conserve plus que chez les enfants, chez personne, dis-je, cette joie n'a trouvé une expression aussi franche, aussi primitive, aussi ingénument impudique que chez Léon Tolstoï. Et non seulement les années ne l'ont pas diminuée : elles l'ont, au contraire, accrue, clarifiée, pour ainsi dire précipitée. Comme un vin généreux, elle gagne en force avec l'âge. Le printemps de la vie de Tolstoï paraît sombre et orageux, en comparaison de cette saison d'or, de ce radieux automne. On peut lui appliquer les mots dont se servait un diplomate italien du XVI[e] siècle en parlant de cet autre amant de la vie, de cet autre épicurien, Alexandre Borgia : « Il rajeunit en vieillissant. »

Tout en croyant se préparer à la mort, Tolstoï semble, en réalité, se préparer à l'immortalité terrestre.

« Que de visiteurs de toute espèce ont passé par cette petite maison de bois teinte en ocre foncé ! » dit avec complaisance M. Serguéienko. « Savants, écrivains, hommes d'État, hommes de finances, gouverneurs de provinces, sectaires, agriculteurs, sénateurs, étudiants, militaires, ouvriers de fabriques, paysans, correspondants de journaux de tout pays et de toutes nuances, etc., etc. Pas un jour d'hiver ne se passe sans que quelque nouveau personnage apparaisse dans la rue Dolgo-Khamovnitches-

kaia, sollicitant une entrevue avec le grand écrivain russe. Que de gens lui ont apporté leurs hommages, leurs sympathies ! Que d'autres sont venus lui exposer leurs angoisses ou leurs plaintes ! Représentants de la jeunesse russe et française, Américains, Hollandais, Polonais, Anglais, la baronne Berthe de Suttner et un pieux brahmine des Indes, Tourguénieff mourant et le brigand Tchourkine, se tordant comme un animal blessé. » — « On est heureux de constater son influence sur les autres, disait un jour Léon Nicolaiévitch, car elle vous prouve la réalité du feu qui est en vous. Il est réel, puisque d'autres s'y allument. »

Ces paroles rappellent un aveu fait il y a quelques années par Tolstoï à un autre interlocuteur :

— Je n'ai pas gagné d'épaulettes de général en servant dans l'artillerie. En revanche j'en ai gagné en littérature !

Il pourrait se vanter aujourd'hui d'en avoir gagné non seulement dans la littérature, mais dans le *socialisme démocratique*, cette nouvelle religion qui se répand par le monde. L'avancement est encore plus enviable.

Et voilà comment il a su unir les jouissances de la chair les plus raffinées et les plus délicates à la plus délectable volupté de l'esprit, — à la gloire !

Mais que devient dans tout cela le précepte du Christ ? Où sont le renoncement, la distribution des biens, l'humilité, la pauvreté, exigés de ceux qui veulent entrer dans le royaume de Dieu ? Où est le pont jeté sur l'abîme que la réforme de Pierre a creusé entre notre foi et la foi du peuple russe ? Où est « le grand écrivain de la terre russe » sous la figure d'un grand ascète ? Et qu'est devenu, hélas ! notre espoir d'un miracle illuminant l'histoire de notre civilisation ? Oui, nous nous attendions à

voir cet homme riche entre tous non seulement en trésors de la chair, mais encore en trésors de l'âme, gagner vraiment son pain à la sueur de son front, ou, pareil à Vlass, le mendiant, aller, tête nue et la chemise ouverte, après avoir tout distribué, tendre sa sébile par les chemins, afin d'y recueillir des offrandes pour la construction du grand temple inconnu, du grand temple russe et universel. Et nous voyons non point l'oncle Vlass, mais l'oncle Yérochka, le joyeux chasseur, le vieux païen. Ou bien encore nous assistons aux transformations d'un grand seigneur en quête de jouissances nouvelles, faites d'abstinence et de simplicité. Qu'a-t-il de commun, non point avec les quakers américains, « les correspondants de journaux de tous pays et de toutes nuances, » non point avec Berthe de Suttner et avec Paul Déroulède, non point avec les gouverneurs de province, les étudiants, les sénateurs, les hommes d'État, les hommes de finances, etc., etc., mais avec plus d'un qui, de nos jours encore, ne distribue pas seulement ses biens en paroles, qui, aujourd'hui encore, suit les traces du Maître, « traversant sa terre natale sous l'aspect d'un serviteur » ?

On reste interdit, en vérité, en entendant ce concert sympathique et unanime de louanges décernées par tous les narrateurs au nid bien tendre et bien chaud que se sont fait Léon Nicolaiévitch et Sophie Andréievna, sans que personne semble s'aviser de la contradiction qui règne entre les paroles et les actes de celui qui ne relève que contradictions dans toute la civilisation humaine ! Il ne vient à l'idée de personne qu'il vaut mieux parler de ces choses avec quelque précaution, de peur que le contentement et la satiété seigneuriales, peut-être même un peu bourgeoises, de cette *bienséante et vertueuse*

famille, ne fassent faire des réflexions inattendues à ceux qui ont encore en mémoire les paroles suivantes de Tolstoï lui-même :

La digne et luxueuse aisance *d'une seule de ces familles qu'on appelle vertueuses et bienséantes*, et qui n'en consomment pas moins, chacune pour son propre usage, autant de journées de travail qu'il en faudrait pour nourrir des centaines d'hommes vivant dans la misère à côté d'elles, est plus corruptrice que mille stupides orgies de marchands, d'officiers, d'ouvriers adonnés à la boisson et à la débauche, et s'amusant, après boire, à briser les glaces et la vaisselle d'une taverne.

N'est-ce pas sa propre aisance *digne et luxueuse*, celle dont il jouit à Yasnaïa Poliana, que Tolstoï avait en vue quand il écrivait ces paroles? Ou bien ne sont-ce là que des mots, si terribles qu'ils soient?

Un des naïfs auteurs de la légende tolstoïenne, celui qui nous apprend que le comte, tout en ayant renoncé à distribuer ses biens, s'abstient d'en jouir, « à cette exception près qu'il continue à vivre sous le toit de Yasnaïa Poliana, » ajoute, comme pour dissiper tout trouble et tout doute possible dans l'âme du lecteur : « Ils (les époux Tolstoï) distribuent aux pauvres deux ou trois mille roubles par an. »

Si l'on s'en tient à la proportion exacte que Tolstoï a établie lui-même, il y a bientôt vingt ans, et qui a si fort troublé sa conscience, on trouvera que cette somme eût équivalu à cette époque à deux ou trois copecks donnés par le menuisier Sémène. Aujourd'hui l'équivalence serait réduite à un copeck, ou même à un demi-copeck : car la fortune de Léon Nicolaïévitch s'est très fort accrue, en ces derniers temps, et ne cesse de s'accroître, grâce au savoir-faire de la comtesse, qui, à ce que nous

apprend Anne Seuron « a fini, sur le conseil d'une de ses amies, par tirer profit elle-même des œuvres de son mari ».

Ses affaires vont si bien que, par envie, les anciens éditeurs tâchent d'y mettre entrave. Mais elle leur fait énergiquement la guerre. Le comte a, dans tout cela, une situation singulière. Ses convictions lui disent que l'argent est un mal, et engendre la corruption. Qui donne de l'argent donne du mal, dit-il. Et voici qu'aujourd'hui ses propres ouvrages se trouvent être une mine d'or! Tout d'abord, il ne voulait pas en entendre parler. Parlait-on de livres et d'argent, son visage prenait une expression de trouble et de souffrance. Mais la comtesse maintint énergiquement son point de vue, préoccupée qu'elle était de l'avenir de ses enfants. La famille augmentant toujours et les dépenses grandissant, on ne pouvait s'en tenir au système de la gratuité.

Ce fut alors que Tolstoï « s'efforça de fermer les yeux » et « s'abîma tout entier dans l'accomplissement de son programme vital », dans « le parcours de ses quatre étapes ». Seulement, plus il mettait de persistance à dévoiler les contradictions de notre société bourgeoise, plus il s'évertuait à prêcher les enseignements du Christ, la distribution des biens, etc., plus les éditions publiées par Sophie Andréievna trouvaient de débit et lui rapportaient d'argent. Si bien que ce qui avait semblé menaçant pour la prospérité de la famille lui était, au contraire, souverainement profitable.

Un jour de l'année 1813, raconte M. Serguéienko, le père de Léon Nicolaïévitch, revenant à l'armée après avoir, lors du blocus d'Erfurt, porté des dépêches à Saint-Pétersbourg, fut fait prisonnier avec son soldat d'ordonnance près du bourg de Saint-Auloy. Le soldat cacha prestement dans une de ses bottes tout l'or de son maître et ne se déchaussa pas tant que dura leur captivité. Il y gagna une plaie à la jambe, mais ne fit pas une seule fois mine de souffrir. Cela valut au comte Nicolas Ilitch de ne manquer de rien, une fois arrivé à Paris. Aussi garda-t-il un bon souvenir à son fidèle serviteur.

La centenaire Agathe, la vieille femme de charge de Yasnaïa Poliana, se souvient-elle encore de cet incident ? Ce qu'elle n'aura pas oublié, en tout cas, c'est le poing serré de Nicolas Ilitch Tolstoï, du *Nicolas Ilitch Rostoff* de *la Guerre et la Paix*, disant : « Voilà comment il faut tenir le paysan ! » C'est cette même Agathe qui, parlant de l'enfance de Léon Nicolaïéwitch, déclare que « c'était un excellent enfant, mais faible de caractère ». Quand on lui parle des nouvelles fantaisies de son maître, elle se contente de sourire d'une façon étrange. Plus fin encore et plus rusé est le sourire que j'ai vu sur les lèvres de Basile Sutaïeff, ce paysan de Tver qui prêche aussi la pauvreté évangélique, et qui est bien un des hommes les plus intelligents qu'ait produits le peuple russe. Il m'est arrivé de parler avec lui de Tolstoï, peu de temps après une visite que Léon Nicolaïévitch lui avait faite ; et maintenant, en revoyant son sourire, je me prends à penser qu'une expression du même genre doit se dessiner parfois sur le visage de Sophie Andréievna, depuis longtemps « réconciliée avec les enseignements de son mari ».

Oui, ils peuvent être tranquilles, les aïeux et bisaïeux, les aïeules et bisaïeules dont les portraits ornent les gais salons de Yasnaïa Poliana et qui tous ont cette expression soucieuse des vieux portraits qui semblent dire : « Pourvu que tout soit en ordre à la maison ! » Tout est en ordre à la maison. L'ancien train n'a point changé, il ne changera jamais. Les *quatre étapes* se sont trouvées moins terribles qu'elles n'en avaient l'air. Tandis que Léon Nicolaïévitch se repose après une course à bicyclette, ou après quelques travaux des champs, après une partie de tennis ou après la construction d'un poêle pour une bonne femme du village, la comtesse Sophie Andréievna

passe des nuits sans sommeil à corriger les épreuves de quelque nouvelle édition qui continuera à faire fructifier cet or dont une partie fut, jadis, conservée dans la botte du fidèle brosseur.

Et les visages des ancêtres sourient complaisamment dans leurs cadres ternis.

« Un jour, » dit Behrs, « Léon Nicolaïévitch vit arriver un paysan malade et ruiné qui venait lui demander un peu de bois, pour un hangar. Tolstoï m'invita à venir avec lui et nous allâmes ensemble abattre nous-mêmes quelques arbres dans la forêt de Yasnaïa Poliana, les équarrir, et les disposer sur une charrette traînée par le paysan. J'avoue que je travaillai avec entrain, avec joie, une joie inconnue jusque-là. Peut-être aussi étais-je simplement content de rendre service à un malheureux, c'est-à-dire à un homme vraiment éprouvé, malade et sans ressources. Le paysan se tenait à quelques pas de nous, dans une humble posture. Léon Nicolaiévitch, remarquant ma joie, me laissait exprès accomplir la besogne : et je fus presque seul à abattre tous les arbres désignés, comme s'il eût voulu m'initier ainsi à des sensations nouvelles. Le paysan parti, Léon Nicolaïévitch me dit : — Qui pourrait mettre en doute la nécessité d'un tel secours, et le plaisir qu'on y trouve? »

Assurément, personne n'en doute. D'où vient cependant qu'on se représente le paysan dans une attitude non seulement « humble », mais encore déconfite, tandis que les maîtres jouissaient de leur bonne œuvre? Que lui fallait-il donc? Sur quoi comptait-il? Etait-ce peut-être sur une aumône ordinaire, en espèces? Mais Léon Nicolaïévitch ne porte jamais d'argent sur lui. Ou bien encore le malade avait-il simplement froid, et ressentait-il, en même temps, quelque fatigue et quelque ennui

d'attendre que les maîtres aient fini leur ouvrage? Qui saurait, au surplus, deviner les pensées ironiques et ingrates qui traversent l'esprit du paysan, pendant que les maîtres se divertissent à l'aider? C'est que les hommes en général, et les paysans de Yasnaïa Poliana en particulier, sont railleurs et ingrats.

— La plupart des paysans, reconnaît Tolstoï lui-même, me considèrent tout uniment comme une corne d'abondance. Et comment attendre davantage de gens dont la vie et les idées se sont développées sous l'action séculaire et complexe de circonstances inéluctables, dont un seul homme ne saurait détruire les effets?

Hé! voilà bien l'argument qu'apportait à son mari la comtesse Sophie Andréiewna : « Je ne puis laisser mes enfants aller à la grâce de Dieu, alors que personne d'autre ne veut en faire autant! » Où est, après tout, la différence entre son point de vue et celui de Léon Nicolaïévitch? Leur raison est celle du « Prince de ce monde », par laquelle le *Grand Logicien* nous réduit au silence et nous retient dans notre fange païenne. C'est grâce à elle que, après bientôt vingt siècles, le christianisme n'a encore réussi nulle part. « Puisqu'un homme ne suffit pas à tout changer, que tout reste comme par le passé! » La voilà, cette moyenne bassesse sur laquelle repose le monde, du moins notre monde démocratique et bourgeois, et qui, de la propriété, « cette faible toile d'araignée, » fait pour lui un réseau de fer! C'est elle qui communique à tous nos sentiments chrétiens cette sage et prudente tiédeur dont la voix de l'Apocalypse dit, en parlant à l'ange de l'église de Laodicée : « Oh! si tu étais froid ou chaud! mais comme tu n'es que tiède, je te cracherai de ma bouche! »

— « Je vous ai donné tout ce que j'ai pu, je ne saurais

en faire davantage, dit Tolstoï d'une voix navrée aux solliciteurs qui l'entourent.

« Nous prenons par le jardin, mais un paysan, tenant à la main un petit garçon scrofuleux, nous barre le passage. Léon Nicolaïévitch s'arrête :

« Que demandes-tu ?

« Le paysan pousse en avant son petit garçon. L'enfant hésite, se trouble, et, traînant sur les mots, s'adresse à Léon Nicolaïévitch :

— « Un-un... pe-e-tit... pou-ou-lain.

« Je me sens tout gêné et ne sais que faire de mes regards.

— « Un petit poulain ? Quelle sottise ! Je n'ai pas de petit poulain !

— « Si, il y en a un ! déclare le paysan en se mettant vivement en avant.

— « Ma foi ! je n'en sais rien. Passe ton chemin ! dit Léon Nicolaïévitch. Puis il fait quelques pas et, d'un bond leste, franchit le fossé. »

Etait-il bien sûr, pourtant, de n'avoir pas de petit poulain à donner au paysan ?

Dans *Enfance et Adolescence*, Tolstoï raconte que, ayant un jour oublié un péché en confession, il prit une voiture et revint vers le moine qui l'avait confessé. En rentrant du monastère, il éprouvait le joyeux sentiment, mêlé de quelque vanité, d'avoir accompli une action méritoire. Poussé par le besoin de s'en ouvrir à quelqu'un et n'ayant personne d'autre sous la main, il s'adressa au voiturier, lui raconta tout, et lui décrivit ses beaux sentiments.

— « Vraiment ? fit le voiturier avec méfiance.

« Il se tut longtemps, immobile sur son siège... Je me figurais déjà qu'il pensait de moi ce qu'en pensait mon

confesseur, savoir que j'étais le meilleur jeune homme du monde; mais, tout à coup, il se retourna :

— « Eh bien, barine, et cette affaire du Seigneur ?

— « Comment ? interrogeai-je.

— « Eh oui ! votre affaire, cette affaire du Seigneur? bafouilla-t-il de sa bouche édentée.

— « Non, il ne m'a pas compris, pensai-je. Et je ne lui parlai plus jusqu'à la maison. »

Et Tolstoï eut honte :

— « Jusqu'à présent, ajoute-t-il, je ne puis y penser sans rougir. »

Il me semble, à moi, que le malade qui, l'air humble et déconfit, regardait les bons maîtres abattre de leurs propres mains le bois qu'ils lui destinaient, et que le paysan imbécile qui réclamait à Léon Nicolaïévitch un petit poulain, qu'ils auraient pu, l'un et l'autre, lui demander, comme ce voiturier :

— Eh, bien, barine? et votre affaire, cette affaire du Seigneur?

Voici donc sa façon de remplir le divin commandement, de détruire « la faible toile d'araignée » ! « Ma foi, je n'en sais rien. Passe ton chemin ! »

Un témoin assure que Tolstoï, quoi qu'il fasse, « n'est jamais ridicule ». On voudrait le croire. Et cependant, au moment où, fuyant le moujik imbécile, il franchissait le fossé de son parc avec une agilité surprenante chez un septuagénaire, Tolstoï, j'en ai peur, était quelque peu ridicule. Oh ! je sens bien que tout cela n'est pas seulement ridicule, que c'est encore triste, et que c'est même effrayant aussi bien pour lui que pour nous tous.

N'est-il pas terrifiant, en effet, de voir cet homme si assoiffé de vérité, si appliqué, avec une violence qui n'a jamais eu sa pareille, à se démasquer et à démasquer

les autres, de le voir donner accès à un mensonge aussi criant, à une aussi monstrueuse contradiction ? Le plus petit, en même temps que le plus fort des démons, le démon contemporain, celui de la propriété, de la satisfaction bourgeoise, de la moyenne bassesse, de ce qu'on appelle *la tiédeur d'âme*, n'a-t-il pas remporté en lui sa dernière et sa plus éclatante victoire ?

Si la légende tolstoïenne était née dans les ténèbres du Moyen-âge, la figure du paysan imbécile réclamant un petit poulain impossible à obtenir pourrait passer pour une incarnation de ce démon. Et l'on pourrait se dire que, au moment où, mû par n'importe quel sentiment, honte, horreur, ou simplement insouciance, Tolstoï faisait un bond pour le fuir, le Tentateur lui jetait, avec un rire de triomphe, son sarcasme favori :

— Ne sais-tu donc pas que, moi aussi, je suis logicien ?

CHAPITRE V

LES AMITIÉS DE TOLSTOÏ

« Tu es tsar, vis seul ! » disait Pouchkine, se parlant à lui-même. Ce qui n'empêchait pas cet homme, voué par son génie à la solitude intérieure, d'être toujours entouré d'*amis*. Ses amitiés, il les liait presque à l'étourdi, fréquentant familièrement les grands et les petits, Gogol, Arina Rodionowna, l'empereur Nicolas, Baratinsky, Delwig, Yazykoff et Dieu sait qui encore, le premier venu, pourrait-on dire. Il avait envers les petits une condescendance, une indulgence toute chrétienne, sans que les grands eussent jamais éveillé en lui ni envie ni convoitise. Il faisait le don de son cœur avec une insouciance, une munificence allant jusqu'à la prodigalité. Et tous le prenaient pour un homme comme un autre et le traitaient en *bon enfant*, sans se douter de ce qu'il y avait en lui de terrible grandeur et de solitude désespérée. Celle-ci ne se révéla qu'un instant avant sa mort, et il put se dire alors, avec une calme et suprême amertume : « Tu es tsar, *meurs* seul ! »

Plus solitaire encore dans l'âme que Pouchkine, Gœthe a cependant pu descendre des sommets glacés où demeurent les terribles *mères*, pour frayer amicalement avec l'ardent Schiller, si terrestre malgré ses élans vers le ciel.

Chez Tolstoï, nous sommes frappés d'une solitude

toute particulière. Ce n'est point celle du génie, c'en est une autre, plus terrestre, plus vitale, plus humaine. Il a tout acquis, tout ce qu'un homme peut ambitionner sur terre, excepté un ami. On ne saurait appeler amitié ses relations avec Feth, qui, d'ailleurs, ne pouvait être un ami pour Tolstoï. C'étaient de bons rapports entre deux familles de gentilshommes terriens, et voilà tout. Sa vie durant, Tolstoï n'a été entouré que de parents, d'admirateurs, d'observateurs ou d'observés, et enfin de disciples, ces derniers plus éloignés de lui que tous les autres. Les années n'ont fait qu'accroître cette trop sage et trop prudente réclusion, cette circonspection du cœur qui le rend incapable d'amitié. Une seule fois, le destin, comme pour l'éprouver, lui présenta un ami, grand et digne de lui : il le repoussa ou, du moins, ne sut pas se l'attacher. Je parle de Tourguénieff.

Il y a dans leurs relations quelque chose d'énigmatique : c'est même la plus curieuse énigme psychologique que présente l'histoire de la littérature russe. La force mystérieuse qui les attirait l'un vers l'autre se changeait en répulsion dès qu'ils arrivaient à une certaine proximité, pour reprendre ensuite son premier effet dès qu'ils se séparaient de nouveau. On eût dit qu'ils ne pussent ni se supporter réciproquement ni s'éloigner tout à fait l'un de l'autre.

Tourguénieff avait été le premier à saluer en Tolstoï le grand écrivain de la Russie. « Quand ce jeune vin se sera rassis, il en sortira une boisson digne des dieux, » écrivait-il dès 1856 à Droujinine. Vingt ans plus tard, il écrivait à Feth : « Le nom de Léon Tolstoï commence à acquérir une notoriété européenne. Nous autres Russes, nous savons depuis longtemps qu'il n'a pas de rival. »

Quant à Tolstoï, il faisait cet aveu : « J'attache un

grand prix à l'opinion d'un homme que je n'aime pas, que j'aime de moins en moins à mesure que je me développe : je parle de Tourguénieff. »

A Tourguénieff lui-même il écrivait : « De loin, si étrangement que cela sonne, mon cœur se rapproche du vôtre comme de celui d'un frère. En un mot, *je vous aime*, c'est certain ! »

Parlant des soirées du *Sovrémennik* (*le Contemporain*), chez Nékrassoff, Grégorovitch décrit la scène suivante : « Tolstoï est étendu sur un divan de maroquin, dans le salon de passage, et se maîtrise avec peine. Tourguéneff, les mains dans les poches de son veston grand ouvert, arpente sans discontinuer les trois chambres. Craignant une catastrophe, Grégorovitch s'approche de Tolstoï :

— « Voyons, mon cher Tolstoï, dit-il, calmez-vous, vous savez combien il vous aime et vous estime !

— « Je ne souffrirai pas qu'il me taquine! répond Tolstoï, les narines gonflées. C'est exprès qu'il marche ainsi devant moi, en remuant ses hanches démocratiques ! »

La catastrophe arriva enfin en 1861, un jour que Tourguéneff et Tolstoï se trouvaient ensemble à Stépanowka, le bien de Feth.

Elle commença par des bagatelles,et faillit se terminer par un duel. Les torts étaient du côté de Tourguénieff, qui s'était emporté et avait dit des mots de trop. Quant à Tolstoï, il se comporta comme dans toutes les circonstances de la vie. Il fut fermé, maître de lui, froid au fond, malgré son ardeur apparente.

En somme, et si étrange que cela soit, on est plus péniblement affecté par cette attitude irréprochable que par l'erreur de Tourguénieff,qui, si tôt revenu à lui, mit une réelle et simple générosité, un véritable courage, à faire

des excuses. Tolstoï les prit ou voulut les prendre pour de la lâcheté.

« Je méprise cet homme, » écrivait-il à Feth, sachant que ses paroles seraient répétées à son adversaire.

« Je sentais, » déclarait Tourguénieff, « que Tolstoï me détestait et je ne comprenais pas que, malgré cela, il s'adressât sans cesse à moi. J'aurais dû, comme par le passé, m'écarter de lui. Au lieu de cela, j'essayai de m'en rapprocher. Cela faillit aboutir à un duel. Je ne l'ai jamais aimé. Et je ne comprends pas comment tout cela avait pu m'échapper jusqu'alors. »

Tout semblait, entre eux, irrévocablement rompu. Voilà cependant que, dix-sept ans plus tard, Tolstoï fait de nouveau les premiers pas vers Tourguénieff et lui propose une réconciliation que celui-ci accepte avec empressement et joie. Il le rencontre comme un ami très cher dont des circonstances fortuites l'auraient longtemps séparé. Et plus tard, à son lit de mort, sa dernière pensée est encore pour son *ami* Tolstoï :

— « Ami, revenez à la littérature ! Ce don-là ne vient-il donc pas de la même source que tout le reste ? Ah ! que je serais heureux de savoir que ma prière a agi sur vous !... O mon ami, ô grand écrivain de la terre russe, écoutez ma prière! »

Ces paroles de Tourguénieff semblent exprimer une crainte muette pour Tolstoï, une tacite méfiance à l'égard de sa régénération chrétienne Tolstoï ne répondit rien. Du moins ne le fit-il pas à la face du peuple russe, devant qui Tourguénieff l'avait apostrophé. Et qui sait si cette lettre, où la vérité résonne avec la force incomparable qu'elle ne possède qu'au bord d'une tombe, qui sait, dis-je, si cette lettre ne blessa pas Tolstoï plus douloureusement que ne l'avaient fait toutes

leurs collisions précédentes ? Ne se redit-il pas au fond du cœur, repris par cette haine invincible qu'il eût en vain voulu pousser au mépris : « Je méprise cet homme » ? Comme toujours, dans les moments où l'on était en droit d'attendre de lui une parole grande et vraie, qui eût décidé de tout, Tolstoï se tut. Il laissa négligemment s'envoler, comme indigne d'une réponse, la suprême objurgation de son ami, de son ennemi.

Une parole échappée à Tourguénieff est peut-être ce qui a été dit de plus profond et de plus pénétrant sur Tolstoï : « Ce qui lui manque surtout, c'est *la liberté spirituelle.* »

Parlant du Lévine d'*Anna Karénine*, qui, il l'avait bien deviné, n'était que l'*alter ego* de Tolstoï lui-même, Tourguénieff écrivait à un ami :

« Pourrais-tu admettre, ne fût-ce qu'un instant, que Lévine fût, en général, capable d'aimer quelqu'un ? Non, l'amour est une de ces passions qui annihilent notre *moi*. Et Lévine, en apprenant qu'il est aimé, qu'il est heureux, ne cesse pas pour cela de s'occuper de son propre moi, de se courtiser lui-même... *Lévine est égoïste jusqu'à la moëlle des os.* »

— « Vous possédez une qualité étonnante et rare : la franchise, » dit Neklioudoff à Irténieff.

— « Oui, » répond Irténieff, non sans un secret contentement, « les choses que je dis tout haut sont précisément celles que j'ai honte à avouer. »

Examinée de près, la « franchise » de Tolstoï n'en produit pas moins un singulier effet. On commence à croire qu'elle lui sert à cacher encore mieux le tréfonds mystérieux de son être, si bien que, plus il est franc, plus il est voilé. Il est parfaitement vrai que Tolstoï dit tout haut les choses « qu'il a honte à avouer », à la réserve d'une seule toutefois, de la plus importante, de celle qui,

pour lui, est la plus honteuse et la plus terrible, et dont il n'a jamais fait l'aveu à personne, voire à lui-même. Devant Tourguénieff seul il ne pouvait ni se taire ni user de franchise dissimulée. Tourguénieff avait trop bien pénétré la personnalité de Lévine. Il se rendait trop clairement compte de l'impossibilité où se trouvait ce dernier d'aimer qui que ce soit d'autre que lui-même. C'est dans l'extrême clairvoyance de Tourguénieff qu'il faut chercher, peut-être, le principal ressort de la force énigmatique qui tantôt les rapprochait, tantôt les éloignait l'un de l'autre, et qui s'est si merveilleusement jouée d'eux toute leur vie. Ils étaient comme deux miroirs placés l'un en face de l'autre, où leurs images se reflétaient mutuellement, à l'infini. Et tous deux avaient peur de cette réflection se prolongeant ainsi jusqu'à d'obscures et insondables profondeurs.

Tout aussi frappants sont les rapports de Tolstoï et de Dostoïewsky.

Ils ne se sont jamais rencontrés. Des années durant, Tolstoï s'était disposé à faire la connaissance de Dostoïewsky. « Je voyais en lui un ami que je devais nécessairement rencontrer un jour ou l'autre, dès que ce serait possible. » Ce ne fut jamais possible. Il n'en eut pas le loisir, et ne put que se joindre au chœur universel de louanges qui accompagna ces célèbres funérailles où il y eut tant de discours, tant de cris de surprise, comme si chacun avait, tout à coup, découvert Dostoïewsky. Tolstoï aussi s'empressa de prendre part au mouvement national. Il se souvint de son amitié lointaine, maintenant posthume. Et, tout à coup, il sentit que le défunt « était pour lui un être aimé, proche, nécessaire entre tous ». « Un appui vint à me manquer soudain, je perdis contenance... je pleurai et je pleure encore... Quelques jours avant sa mort,

je lisais avec attendrissement *Humiliés et Offensés.* »

En vérité Tolstoï joue de malheur jusqu'à la fin dans ses relations avec Dostoïewsky. Pour faire tant que de s'attendrir sur un livre de Dostoïewsky, n'aurait-il pas pu en choisir un qui le méritât mieux qu'*Humiliés et Offensés*, ne fût-ce que *Crime et Châtiment*, *l'Idiot*, ou *les Frères Karamazoff*? *Humiliés et Offensés* est une œuvre de jeunesse, un roman médiocre, un des rares qui n'aient pas résisté à l'épreuve du temps. Pourquoi s'être arrêté justement à celui-là ?

Mais voici ce qui est encore plus étrange, dans cette *Lettre funèbre :*

« Il ne m'est jamais entré en tête de me mesurer avec lui, — jamais, » assure Tolstoï. « Tout ce qu'il a fait (tout ce qu'il a fait de bon et de vrai) » — cette parenthèse ne semble-t-elle pas indiquer que Dostoïewsky a fait aussi des choses qui n'étaient ni bonnes ni vraies, et sur lesquelles Tolstoï, au bord de cette tombe, trouve bienséant de garder le silence ? — « tout ce qu'il a fait était de telle nature que, mieux cela valait, plus cela me faisait de bien. L'art m'inspire de l'envie, l'intelligence aussi, mais les œuvres du cœur ne m'inspirent que de la joie. »

Qu'est-ce à dire et que signifient ces paroles ? Est-il trop franc ? Est-il trop voilé ? Il s'avoue envieux, mais pas envieux de son plus grand rival. Faut-il entendre par là que les œuvres de Dostoïewsky ne sont que des *œuvres du cœur*, qu'il n'y a là ni art ni intelligence à faire envie parfois, même à un Tolstoï ? Est-ce bien vrai ? Ou bien voudrait-il dire que, comparés aux *œuvres du cœur*, l'arte l'intelligence, chez Dostoïewsky, sont bien peu de chose, si peu qu'ils ne valent pas la peine qu'on en parle ? On se passerait, vraiment, d'un tel éloge. Pourtant Tolstoï s'est attendri et a pleuré sur Dostoïewsky. Et, sans aucun doute,

ses larmes étaient sincères. N'y a-t-il pas tout un labyrinthe dans ces quelques mots ? Essayez un peu de vous y reconnaître ! Cela a l'air si simple, et c'est si compliqué ! On dirait que la pensée nous regarde droit dans les yeux, candide et nue : mais, sitôt que nous essayons de la saisir, elle nous glisse des mains et disparaît. Il n'en reste rien, rien qu'une impression glaciale et pénible.

Comme d'habitude, Tolstoï, en écrivant cette lettre, ne s'est point trahi au sujet du point qui nous intéresse le plus, et qui paraît, par-dessus tout, appeler la franchise. La lettre nous parle de la façon dont Tolstoï envisageait Dostoïewsky, mais ne dit pas un mot de la façon dont Dostoïewsky envisageait Tolstoï. Dostoïewsky, cependant, s'était, peu de temps avant sa mort, exprimé sur la doctrine de Tolstoï et sur sa régénération chrétienne avec une droiture et une sincérité qui n'ont jamais été égalées par personne. Ou bien Tolstoï n'a pas eu, cette fois encore, « le loisir », « la possibilité », d'ouvrir *le Journal d'un Ecrivain*, ou, tout simplement, il ne s'en est point soucié. Il serait étonnant cependant qu'il ne se fût pas soucié de savoir ce que pensait de lui cet « être aimé, proche, nécessaire entre tous », cet « appui de toute sa vie interne ». Et sur quoi donc, si ce n'est là-dessus, aurait dû rouler, en cet instant solennel, son entretien suprême avec l'ami vers qui il venait trop tard pour le rencontrer vivant ?

Le premier de tous, Dostoïewsky avait prophétiquement indiqué la portée universelle de l'œuvre artistique de Tolstoï, portée dont presque personne ne se rendait compte à cette époque, et qui, aujourd'hui encore, est à peine comprise.

Et, s'il voyait clairement sa force, il distinguait de même sa faiblesse. Lévine lui suggérait à peu près les

mêmes observations qu'à Tourguénieff. « Lévine est égoïste jusqu'à la moëlle des os, » dit-il aussi, quoique en d'autres termes. Il se demande « d'où vient le morne isolement de Lévine, pourquoi il se tient à l'écart, sombre et morose » ? Il analyse les essais de » simplification » et de « retour au peuple » entrepris par Lévine et par Tolstoï : et il se reconnaît plus qu'à personne le droit d'en juger, attendu, dit-il, qu'il connaît le peuple de près, pour avoir « vécu avec lui durant des années, mangé, bu et dormi avec lui, travaillé avec lui à la sueur de son front ».

D'après Dostoïewsky, Lévine et Tolstoï sont séparés du peuple par un abîme beaucoup plus profond qu'ils ne le pensent.

Il n'y a rien de plus terrible que d'être transporté hors de son milieu. Prenez un moujik de Taganrog et transportez-le à Pétropavlowsk ; il y retrouvera aussitôt un moujik comme lui, avec qui il s'entendra et s'arrangera à merveille. Il n'en est pas ainsi de l'homme *bien né*. Un abîme le sépare du petit peuple, abîme dont il n'aura conscience que lorsque lui, l'homme bien né, sera, par la force des circonstances, dépouillé de ses droits et privilèges pour devenir *petit peuple* lui-même. Jusque-là, il aura beau l'avoir connu toute sa vie, l'avoir fréquenté journellement pendant quarante ans, avoir été son bienfaiteur et, dans un certain sens, son père, il n'en pénétrera jamais la véritable essence. Il sera toujours victime d'illusions optiques. Et ce sera tout. Tout le monde, sans exception, taxera ces paroles d'exagération, mais je suis sûr d'être dans le vrai. Et l'on s'en apercevra un jour.

... Il ne faut écouter que la voix de son cœur. Si elle vous ordonne de distribuer vos biens, distribuez-les, si elle vous commande d'aller travailler pour tous, allez ! Mais, là encore, gardez-vous de faire comme tel rêveur qui va s'atteler à la brouette en se disant ; je ne suis plus un seigneur, je veux travailler comme les moujiks ! La brouette aussi peut être un uniforme... Ce qui importe n'est pas de dis-

tribuer ses biens et de revêtir un sarrau, tout cela n'est que formalité et lettre morte. Il n'y a qu'une chose grave et obligatoire ; *c'est la ferme volonté de faire tout ce que vous commande un amour actif*, tout ce qui vous est possible, tout ce que vous reconnaîtrez sincèrement comme vous étant possible... Quant à tous ces efforts de *simplification*, ce ne sont que des travestissements qui vous amoindrissent, et qui ne sont même qu'une offense pour le peuple.

Les doutes de Lévine cessent et il croit. A quoi croit-il? Il ne se l'est pas encore bien défini, mais il croit. Est-ce déjà de la foi?... On peut en douter. Bien plus, on peut se demander si des hommes comme Lévine peuvent jamais arriver à une foi définitive. Lévine aime à s'appeler *peuple*, mais *ce n'est qu'un gentilhomme moscovite appartenant aux couches moyennes de la bonne société*, dont le comte Léon Tolstoï s'est fait l'historiographe... Tout ce que je veux dire, c'est que les pareils de Lévine auront beau faire : ils auront beau vivre avec le peuple ou près du peuple, ils ne deviendront jamais peuple eux-mêmes. Bien plus, sur plus d'un point ils n'arriveront jamais à comprendre entièrement le peuple. Il ne suffit pas de faire acte de présomption ni même de volonté, surtout d'une volonté aussi fantasque, pour devenir ce qu'on veut, pour devenir peuple. Terrien tant qu'on veut, et terrien travailleur, se connaissant en ouvrage rural, sachant faucher et atteler un chariot, il n'en gardera pas moins, quoi qu'il fasse, au fond de son âme, un reflet de ce qu'on pourrait appeler *l'esprit de flânerie*, de cet esprit de flânerie physique et morale qu'aucun effort ne l'empêchera d'avoir reçu en héritage... Quant à sa foi, il la détruira lui-même avant qu'il soit longtemps. Quelque nouvelle idée lui poussera, et tout croulera... En un mot, cette âme pure est une âme vaine et chaotique : sans quoi Lévine ne ferait pas partie de la noblesse intelligente russe, et encore moins des couches moyennes de la bonne société.

N'est-il point remarquable que deux esprits aussi différents, aussi étrangers, aussi opposés même l'un à l'autre que l'*occidentaliste* Tourguénieff et le *slavophile* Dostoïewsky se rencontrent ainsi dans leur jugement sur

Lévine et sur Tolstoï? « Il n'a jamais aimé que lui-même, » « c'est un égoïste jusqu'à la moëlle des os », « un gentilhomme moscovite appartenant aux couches moyennes de la bonne société », « une âme vaine et chaotique », « un flâneur ». Est-ce là, cependant, un jugement définitif?

A mon sens, Tourguénieff et Dostoïewsky ont raison : mais ils n'ont pas raison jusqu'au bout. Dans le feu d'un combat trop passionné, pour une cause qui les touchait de trop près, ils n'ont pas voulu ou n'ont pas su exprimer ce dont ils avaient peut-être une vague intuition, ce qu'ils sentaient obscurément dans Lévine et dans Tolstoï à la recherche d'une religion nouvelle. Nous, qui voyons les choses de plus loin et d'un œil plus calme, nous sommes à même, me semble-t-il, de pénétrer plus profondément dans cette âme humaine, d'une grandeur hors ligne après tout, et cela parce que nous pouvons l'envisager avec plus de charité. Or, c'est dans la charité suprême que gît la suprême justice.

S'il y a dans la vie et dans les actes de Tolstoï ce que j'ai appelé de l'*épicurisme*, et ce que Dostoïewsky désignait trop durement sous le nom de *flânerie d'un gentilhomme moscovite*, ce qui est créateur en lui, son être inconscient, atteint à des couches plus profondes que celles de l'épicurisme. Le fond de son âme est aussi insondable, aussi tragique, aussi plein d'épouvante que celui de toutes les âmes de notre temps. Il suffit de jeter un regard sur ce visage puissant jusqu'à la rudesse, face de titan souterrain, pour sentir que Tolstoï n'est pas seulement un *épicurien*, ou *un gentilhomme appartenant aux couches moyennes de la bonne société*, et que, si épicurien il y a, ce n'est pas un épicurien ordinaire, sans trouble et sans gêne, à la façon de nos grands seigneurs

du XVIIIe siècle. C'est un épicurien frappé de honte et de peur, et ce n'est pas pour rien que ce riche se dissimule sous l'aspect d'un Lazare. A travers l'éclat de la joie de vivre, j'aperçois, non sur sa nature ostensible, animée et diurne, mais sur celle qui, aveugle encore, se cache dans les ténèbres, dans la nuit souterraine, j'aperçois, dis-je, le signe que notre siècle imprime sur le front de ses enfants, signe de tristesse et d'orgueil incurables.

Il n'a pas atteint l'avenir, et le passé s'est à jamais refermé derrière lui. Ses forces ne l'ont pas conduit jusqu'à l'autre rive, ni ses ailes jusqu'à l'autre bord de l'abîme. Il périt, mais c'est dans sa perte même qu'est toute sa grandeur. Non, il n'a jamais aimé personne, il n'a même pas osé s'aimer soi-même d'un amour souverain, impassible, et sans peur : mais qui donc a jamais eu de l'amour une soif aussi torturante ? Il n'a jamais cru à rien : mais qui donc a jamais cherché la foi avec une ardeur aussi désespérée ? Certes, cela ne suffit pas, mais n'est-ce pas déjà beaucoup ?

« Oui, » dit-il dans sa *Confession*, « je suis un oiseau tombé du nid, gisant sur le dos et piaillant dans les hautes herbes. Mais dans la plainte que je fais entendre, il y a le regret de cette bonne chaleur, de ces soins, de cette becquée, de cet amour que me donnait ma mère. Si j'ai été rejeté, qui donc m'a rejeté ? Je ne puis me dissimuler que quelqu'un m'a enfanté en amour. Qui donc est ce quelqu'un ? »

Je ne le crois pas quand il nous dit qu'il a trouvé Dieu, trouvé la vérité, et, par là, le calme définitif ; quand il nous assure que « désormais tout est clair pour lui ». Il semble même que jamais il n'ait été aussi loin de Dieu et de la vérité qu'au moment où il nous affirme ces choses. Mais je ne puis douter de sa parole lorsqu'il nous déclare

n'être qu'un pauvre oiseau tombé du nid. Si terrible que ce soit, c'est vrai. Eh oui ! lui aussi, ce titan, n'est, comme vous et moi, et nous tous, tant que nous sommes, qu'un petit oiseau pitoyable, gisant sur le dos et piaillant dans les hautes herbes. Il n'a, en réalité, rien trouvé, ni foi, ni Dieu. Et sa seule excuse est dans sa plainte désespérée, dans le cri perçant et lamentable de son isolement et de son effroi sans bornes. Oui, tous comme lui, nous ne faisons encore que sentir indistinctement, sans bien nous en rendre compte, notre piteux état d'oiselets rejetés du nid et privés des soins de notre mère l'Eglise unique et universelle, — je ne parle point de l'Eglise du passé ni de celle du présent, mais de la vraie Jérusalem, de la Jérusalem de l'avenir qui ne cesse de dire aux hommes : « Que de fois n'ai-je pas voulu vous rassembler tous sous mes ailes, comme un oiseau rassemble ses petits ? Et vous ne l'avez pas voulu ! »

Combien près il a été du but poursuivi ! Un pas encore, semblait-il, un dernier effort, et tout allait s'ouvrir devant lui. Pourquoi donc ne l'a-t-il pas fait, ce pas ! Quel cercle enchanté le séparait de l'avenir ? Quelle faiblesse infinie, se cachant dans cette puissance sans bornes, l'a empêché de déchirer le dernier voile, déjà transparent et ténu « comme une faible toile d'araignée », et d'apercevoir la Lumière ?

Et, à l'heure qu'il est, a-t-il accompli tout ce qui lui avait été donné à accomplir sur terre ? A-t-il achevé le cercle de son développement spirituel ? S'est-il arrêté, pétrifié en chemin, ou revivra-t-il encore une fois pour être enfin et définitivement régénéré ?

Qui oserait prédire l'avenir d'un tel homme ? Mais ne nous semble-t-il pas à tous que les paroles et les actes de sa vie n'aient plus rien de significatif, rien qui puisse

exciter notre curiosité, que tout ce qu'il avait à dire et à faire, il l'ait fait et dit, et que sa vie ne puisse plus être que ce qu'elle a toujours été? Oui, mais que sera sa mort?

Gœthe a dit : « Bienheureux celui qui saura relier la fin de sa vie à son commencement, » c'est-à-dire qui saura unir « la sagesse de serpent » de sa vieillesse à « la simplicité de colombe » de son enfance. Cela sera-t-il donné à Tolstoï? S'accomplira-t-il en lui, si ce n'est pendant sa vie, au moins à l'heure de sa mort, une *résurrection* suprême comme celle dont je parle? Une dernière écaille tombera-t-elle des yeux du titan aveugle, pour qu'il puisse *voir*, enfin, à « la blanche lumière de la mort »?

Voici, dans le premier livre de Tolstoï, une description de la nature printanière après l'orage, telle qu'elle apparaît aux regards d'un enfant :

Je me penche hors du cabriolet et j'aspire avidement l'air rafraîchi et chargé de parfums... Tout est humide et reluit au soleil comme sous une couche de laque. D'un côté de la route, à perte de vue, un champ de blé d'hiver, çà et là coupé de ravins peu profonds, brille et s'étend en tapis ombreux jusqu'à l'horizon. De l'autre, un bois de tremble abritant des buissons gris de merisiers et de noisetiers se dresse sans un souffle, sans un mouvement, comme sous un excès de bonheur et, de ses rameaux, lavés par la pluie, laisse tomber lentement sur les feuilles sèches qui le tapissent depuis l'année dernière, des gouttes étincelant au soleil. De tous côtés, de petites alouettes huppées gazouillent en frétillant gaiement ou en se laissant rapidement choir sur le sol. Dans les buissons humides, on entend le mouvement affairé des oiselets et, du fond du bois, arrivent clairement les appels du coucou. Et il y a tant de séduction dans cette odeur printanière de bois après l'orage, de bouleau, de violettes, de feuilles moisies, de morilles, de merisier, que je n'y tiens plus, je mets le pied sur la marche, je saute à bas du cabriolet, je cours vers les broussailles, et, sans prendre garde aux gouttes

d'eau qui m'arrosent, je cueille des branches de mérisier humides et bourgeonnantes, et je m'en fouette le visage en m'enivrant de leur délicieux arôme. Insoucieux des grandes mottes de boue qui collent à mes souliers, et de mes bas mouillés depuis longtemps, je cours en pataugeant dans la boue jusqu'à la portière de l'autre voiture :

— Lioubotchka, Katienka, crié-je, en leur tendant quelques rameaux de merisier, voyez comme c'est bon!

Les fillettes crient et s'agitent. Mimi me dit de m'en aller, sans quoi elles m'écraseront bien sûr! — « Sens comme c'est bon! » lui crié-je à mon tour.

Ce souvenir de son enfance lointaine miroitera-t-il devant ses yeux, dans le délire de l'agonie ? L'odeur enivrante du merisier, l'attouchement des rameaux humides, frais comme un baiser d'enfant, viendra-t-il le hanter une dernière fois? Et sentira-t-il alors que, dans l'exubérance de cette joie terrestre, dans cet amour, — eût-il été exclusif — des choses de la terre, germait déjà un élément extra-terrestre? Comprendra-t-il que l'amour de la chair, ce sentiment non point humain, mais animal et divin à la fois, contre lequel il a lutté toute sa vie, eût pu rester aussi innocent qu'il l'était dans une enfance plus lointaine encore, alors que, se voyant pour la première fois dans son bain, il s'était mis à aimer « son petit corps nu aux côtes saillantes »? Comprendra-t-il que cet amour de soi, exclusivement de soi, eût pu être un saint amour, si seulement il l'avait poussé jusqu'au bout, c'est-à-dire s'il s'était aimé non pour lui-même, mais pour Dieu, de la même façon qu'il nous est ordonné d'aimer les autres non pour eux mais pour Dieu? Comprendra-t-il enfin qu'il n'y a point là de haut ni de bas, qu'il n'y a que deux chemins menant au même but et aussi vrais l'un que l'autre? Encore ne sont-ils distincts et opposés qu'en apparence, apparence qui n'est que temporaire. Car on

finit par reconnaître que ce n'est pas *contre* la chair ou en dehors d'elle, mais *par* elle seulement qu'on arrive à ce qui n'est pas de chair. Et comment la redouterions-nous, nous qui sommes les enfants de celui qui a dit : « Mon sang est vraiment un breuvage et ma chair est vraiment une nourriture » ? nous dont le Dieu, dont « le Verbe, s'est fait chair » ?

Combien il nous importerait, combien il nous serait nécessaire à tous que cet homme, le plus grand et le plus fort, assurément, que la Russie possède à l'heure qu'il est, vît cette vérité que nous-mêmes, si aveuglés que nous soyons par la lumière à laquelle nos yeux viennent à peine de s'ouvrir, nous commençons à entrevoir dans la vie comme dans la mort, qu'il vît, lui aussi, la lumière et la fusion suprêmes ; qu'il les vît dans sa mort, si ce n'est dans sa vie, et qu'il nous en dît, ne fût-ce qu'un mot, s'il est trop tard pour écrire ! Oh ! nous l'entendrions et le comprendrions, ce mot, lors même qu'il serait prononcé dans le délire de l'agonie et qu'il paraîtrait obscur à d'autres ! Car, au point où nous en sommes, ce qui est dit nous importe plus que ce qui est écrit, puisqu'on n'écrit que ce qui fut et n'est plus. Notre vérité suprême ne peut être écrite, on ne peut que la dire ou que l'accomplir.

Mais réussira-t-il encore à le faire ? Pour lui comme pour nous, plaise à Dieu qu'il y réussisse !

CHAPITRE VI

DOSTOÏEWSKY : LA VIE

Contrairement à Tolstoï, Dostoïewsky n'aime pas à parler de lui-même.

Cet écrivain, qui scrute les cœurs des hommes avec autant d'indiscrétion que de dureté, on dirait presque de cynisme, possède à un haut degré la modestie, la pudeur de tout ce qui tient à son propre cœur.

Strakhoff nous dit : « On ne pouvait jamais remarquer en lui — en Dostoïewsky — aucune amertume ni aucune aigreur des souffrances qu'il avait supportées ; jamais il n'eut la moindre envie de jouer le rôle de martyr. Je me souviens qu'une dame, venue, pour la première fois, aux soirées données par la rédaction du journal de Michel Michaïlovitch (frère de Dostoïewsky), après avoir longtemps contemplé Dostoïewsky s'était permis de lui dire :

— « En vous regardant, il me semble lire sur votre visage les souffrances que vous avez endurées ! »

« Ces paroles lui furent visiblement désagréables.

— « Quelles souffrances ? » s'écria-t-il ; et il se mit à parler d'autre chose. »

Dostoïewsky ignorait l'art d'exciter la curiosité en parlant de sa vie privée. Il ne savait pas plus s'accuser lui-même qu'accuser les autres. Ce n'est que dans son *Journal d'un écrivain*, écrit vers la fin de sa vie, qu'il

a raconté quelques souvenirs de son enfance. Non seulement il ne s'y plaint de personne, mais il s'efforce même de justifier et d'embellir le milieu d'où il est sorti, comme s'il eût voulu convaincre les autres et lui-même que sa vie avait été plus heureuse qu'elle ne le fut en réalité.

« Je suis peut-être un de ceux pour qui l'étude de l'âme russe et la connaissance de l'esprit populaire ont été des plus faciles. Je sors d'une famille russe et pieuse. Depuis l'époque où j'ai conscience de moi, je me souviens de l'amour que me témoignaient mes parents. Dans notre famille, nous savions l'Evangile dès notre plus tendre enfance. »

D'après le frère de Dostoïewsky, leur père était « excessivement exigeant, impatient et surtout très emporté ». Selon d'autres personnes, c'était un homme morose, nerveux, soupçonneux. « J'ai pitié de notre pau-
« vre père, écrivait Dostoïewsky lui-même, en 1838, alors
« qu'il avait 16 ans, — il est bon, mais quel étrange
« caractère ! Ah ! que de malheurs n'a-t-il pas eu à endu-
« rer ! J'ai envie de pleurer à la pensée que rien ne peut
« le consoler ! »

On dit que la maladie de Dostoïewsky provenait d'une scène tragique qui s'était passée dans sa famille. On ne sait au juste quel a pu être cet événement grave ; il est probable que ce fut une cruelle scène domestique (le caractère du père étant irascible), qui eut un effet violent sur l'enfant impressionnable qu'il était. En admettant même que ce ne soit qu'un « on dit », ne doit-on pas conclure de la nature tragique de cette légende que « l'enfance et l'adolescence » de Dostoïewsky n'avaient pas absolument été aussi claires et aussi radieuses qu'elles lui paraissaient, vues au travers du souvenir ? N'était-ce pas sa propre vie, comparée à celle de L. Tolstoï, que Dostoïewsky avait en

vue lorsqu'il désignait le héros d'un de ses romans sous le nom de « membre d'une famille de hasard » ?

Comparé à L. Tolstoï, qui descend, par sa mère, de Michel le Saint, grand-duc de Tchernigoff, par son père, de Pierre Andréévitch Tolstoï, le favori de Pierre le Grand, — Dostoïewsky, fils d'un chirurgien-major et d'une fille de marchand, né dans un asile pour les pauvres, à Moscou, n'est-il pas, en effet, membre d'une « famille de hasard » ? La première impression de son enfance fut, sinon la misère, du moins une gêne extrême. Le père, qui avait cinq enfants, avait loué un appartement composé de deux chambres, d'un vestibule et d'une cuisine. L'un des frères de Dostoïewsky, André, disait : « Notre père aimait à répéter qu'il était un homme pauvre, que ses enfants, les garçons surtout, devaient se préparer à faire leur chemin eux-mêmes et qu'à sa mort ils seraient réduits à la mendicité. » En 1838, Dostoïewsky, qui fréquentait alors l'Ecole des Ingénieurs, écrivait : « Mon cher père, mon bon père, est-il possible que vous pensiez que votre fils demande du superflu en vous réclamant un secours pécuniaire ? » Et il ajoutait : « Je prends votre dénuement en considération, et ne boirai plus de thé ! »

« Tu te plains de ta pauvreté — écrit-il à son frère vers la même époque — mais moi non plus je ne suis pas riche. Le croiras-tu ? lorsque je sortis du camp, je n'avais pas un copeck; en route, je pris froid (la pluie était tombée pendant toute la journée, et nous étions à découvert), j'avais faim, et pas un sou qui me permît d'humecter mon palais d'une gorgée de thé. »

C'est ainsi que la vie de Dostoïewsky commença par la pauvreté, qui ne devait guère le quitter qu'à la veille de sa mort, et qui ne dépendait pas autant des circonstances

extérieures que des particularités intimes de sa propre nature. Il y a des gens qui ne savent pas dépenser, qui sont naturellement prédestinés, contre leur volonté même, pour ainsi dire, à amasser; il y en a d'autres qui ne savent rien garder, et qui sont, non moins naturellement, voués à la prodigalité.

Selon les paroles de son frère, Dostoïewsky ne savait jamais ce qu'il possédait, pas plus en argent qu'en vêtements et en linge. Un docteur allemand, Riesenkampf, habita avec Dostoïewsky à Saint-Pétersbourg en 1843, et, à la demande de son frère, s'efforça d'enseigner à l'écrivain l'exactitude germanique; il « trouva Dostoïewsky sans le sou, se nourrissant de pain et de lait qu'il prenait à crédit dans une boutique ». « Dostoïewsky — dit Riesenkampf — était du nombre de ces personnes qui sont continuellement dans la misère, mais dont l'entourage vit bien. On le dépouillait impitoyablement, mais, dans sa confiance et sa bonté, il ne voulait pas examiner les choses de près et accuser les domestiques et les parasites qui profitaient de son insouciance. » Un biographe ajoute que « la cohabitation avec le docteur devint pour Dostoïewsky une source continuelle de nouvelles dépenses. Il était prêt à recevoir, comme un hôte précieux, chaque pauvre qui venait consulter Riesenkampf. »

Dans son article sur le recensement, L. Tolstoï raconte qu'il chercha, dans l'asile de nuit de Liapine, des gens suffisamment nécessiteux pour mériter des secours pécuniaires, et à qui il pût donner 37 roubles, reste de l'argent que lui avaient confié les riches philanthropes de Moscou ; il chercha et ne trouva pas. On peut dire avec certitude que Dostoïewsky n'aurait pas eu de grands efforts à faire en pareil cas, et que sa recherche aurait mieux réussi.

Il est curieux de comparer, en général, cette générosité naturelle de Dostoïewsky, ce penchant à jeter l'argent à tous les vents avec l'économie ou, tout au moins, avec l'absence de prodigalité de L. Tolstoï.

Chez l'un et chez l'autre, ces particularités sont étrangères à leur volonté, à leur conscience. Chacun d'eux est né ainsi ; — l'un amasseur, économe et sédentaire, l'autre prodigue, nomade, éternellement sans toit.

Dostoïewsky n'a pas eu besoin de se prouver à lui-même que l'argent est un mal, qu'il faut renoncer à la propriété : tourmenté par le besoin, il attachait une grande importance à l'argent, dans sa pensée tout au moins ; mais dès qu'il en avait quelque peu en main, il le traitait en chose indifférente et futile. Il aimait l'argent, ou plutôt, il se figurait qu'il l'aimait ; mais l'argent ne l'aimait pas. L. Tolstoï hait l'argent, ou pense qu'il le hait, mais l'argent l'aime et va à lui. L'un, rêvant de richesse pendant toute sa vie, vécut en pauvre et serait mort dans une misère profonde, n'était l'activité de sa femme. L'autre, rêvant de pauvreté pendant toute sa vie, non seulement n'a pas distribué ses biens, mais les a encore accrus. Peut-être tout cela n'est-il que vétille pour des personnalités comme les leurs ? Constatons, en ce cas, que, même dans les vétilles, ils sont l'opposé l'un de l'autre.

Tout d'abord, Dostoïewsky eut du succès. « Suis-je réellement grand ? — pensais-je dans une sorte de ravissement timide — raconte-t-il en parlant des impressions que les *Pauvres Gens* produisirent sur Nékrassoff et Grigorovitch. — Oh ! je serai digne de ces éloges ; et venant de quels hommes, de quels hommes ! Je veux mériter ces éloges en m'efforçant de devenir aussi grand qu'eux ! Oh ! que je suis léger ! si Biélinsky savait quelles

choses mauvaises et méprisables il y a en moi! »... Son second roman, *le Sosie*, fut un échec. Ses amis se détournèrent de lui, sentant qu'ils s'étaient trompés et qu'ils l'avaient pris pour un autre. Le sort semblait lui avoir envoyé à dessein un succès éphémère, afin de rendre plus douloureuse la série de coups et de déroutes qui suivirent. Depuis cette époque, toute la carrière littéraire de Dostoïewsky fut une lutte acharnée contre la critique et ce qu'on appelle l'opinion publique russe. Et combien la gloire qui le couronna peu de temps avant sa mort nous paraît accidentelle et disproportionnée, à nous qui commençons à comprendre la mesure réelle de ses services!

« Donnez-moi quelque chose de bon, j'en ferai immédiatement ce qu'il y a de pire, tel est mon caractère, » — dit Dostoïewsky de lui-même. La justesse de cette observation semble se manifester avec une évidence particulière dans l'affaire Pétrachevsky, où Dostoïewsky paya si cher de s'être mêlé.

Il est difficile de se représenter ce qui le poussa à se mêler de cette affaire. Les rêves socialistes étaient non seulement étrangers, mais antipathiques à sa nature. Il disait toujours qu'il n'appartenait à aucun système social, étant persuadé que la réalisation d'un de ces systèmes, en France aussi bien qu'en Russie, entraînerait une ruine inévitable.

Ce qui le détournait surtout du socialisme et ce qui, en même temps, l'obligeait à réfléchir avec obstination à cet essai d'organiser une humanité sans Dieu ni religion, — c'était le matérialisme moral de cette doctrine. Selon le dire d'un témoin, Pétrachevsky produisait sur Dostoïewsky une impression repoussante, parce qu'il était « athée » et se moquait de la foi. Ce fut aussi la légèreté de Biélinsky en matière de religion qui excita

chez Dostoïewsky cette haine irrésistible et aveugle qui, pendant de longues années, se ranimait avec une force nouvelle chaque fois que Dostoïewsky se souvenait du célèbre critique.

Il écrit à Strakhoff, dans une lettre datée du 18 mai 1871 :

« Mais soyez donc sûr, ô naïf! — me disait Biélinsky — soyez sûr que votre Christ, s'il était né à notre époque, aurait été l'homme le plus ordinaire et eùt passé inaperçu ; il se serait effacé devant la science contemporaine et devant les mobiles actuels de l'humanité! » « Cet homme a injurié le Christ devant moi, » — s'exclamait Dostoïewsky, trente ans après, comme si la conversation qu'il rapportait avait daté de la veille, et il se mettait à proférer des invectives violentes. — « Cet homme a injurié le Christ, et pourtant il n'a jamais été capable de se comparer lui-même, et toutes les forces morales de la terre, au Christ! Il n'a pas pu remarquer combien il y a en lui et en eux tous de vanité mesquine, de méchanceté, d'impatience, d'irritabilité, de bassesse et surtout d'amour-propre. Il ne s'est jamais dit : « Que mettrons-nous à sa place? Est-ce nous mêmes, qui ne valons rien? » Non, il n'a jamais pensé qu'il était lui-même mauvais ; il était au plus haut point content de lui, et cette satisfaction prouvait sa stupidité vaniteuse, honteuse, monstrueuse. »

Si quelqu'un fut jamais étranger au socialisme, du moins à celui que poursuivait alors le gouvernement russe, c'était bien Dostoïewsky. Il fut martyrisé et faillit périr pour une cause à laquelle il n'avait pas cru un seul instant, et qu'il haïssait même de toutes les forces de son âme. Qu'est-ce qui l'attirait vers ces conspirateurs? N'était-ce pas cet instinct qui le poussa, durant toute sa vie, vers ce qu'il y avait de plus difficile, de plus cruel, de plus calamiteux et de plus terrible, comme s'il eût senti qu'il devait « souffrir » afin que ses forces atteignissent leur apogée de développement?

Il fut enfermé pendant huit mois dans la forteresse *Saint-Pierre et Saint-Paul.* L'un de ses co-détenus devint fou. Dostoïewsky lut deux récits de pèlerinages aux Lieux Saints et les œuvres de Saint Dimitri de Rostoff. « Ces dernières — écrivait-il — m'intéressent beaucoup. » Il attendit ainsi sa sentence de mort, et l'entendit prononcer.

... « Lorsque les condamnés furent amenés sur la place Seménoff et que trois d'entre eux furent attachés au poteau — raconte Spéchneff — Dostoïewsky ne perdit pas sa présence d'esprit, quelque troublé qu'il fût. Il était pâle, mais monta assez rapidement à l'échafaud ; il était plutôt agile qu'affaissé. Au commandement de « feu » c'en aurait été fait de lui ! Mais en ce moment quelqu'un agita un mouchoir et le supplice fut interrompu. Lorsqu'on détacha du poteau Grigorieff, qui avait déjà commencé en prison à perdre ses facultés mentales, il était pâle comme un mort, complètement fou... » Selon les paroles de l'un des condamnés, pour beaucoup d'entre eux la nouvelle de leur grâce ne fut pas une joie, mais plutôt une offense ; ce fut comme une « injure affreuse et inutile », disait plus tard Dostoïewsky.

Les instants que Dostoïewsky passa dans la certitude de la mort qui l'attendait au bout de « cinq minutes » eurent un effet indélébile sur toute sa vie spirituelle ; il avait compris quelque chose que ne peut comprendre l'homme n'ayant jamais éprouvé cette attente de la mort certaine. Le sort lui avait envoyé une connaissance suprême, une expérience rare, un nouveau mètre, en quelque sorte, pour mesurer tout ce qui existe ; il ne laissa pas échapper cette fortune, et sut en profiter plus tard pour faire d'étonnantes découvertes.

Dostoïewsky fait dire à son « Idiot » :

Pensez, par exemple, à la torture : elle est accompagnée de souffrances, de blessures, de douleur corporelle, qui nous distraient des souffrances de l'âme. Les blessures seules nous tourmentent jusqu'au dernier moment. Cependant la douleur la plus forte ne gît peut-être pas dans les blessures, mais dans la certitude absolue que, dans une heure, puis dans dix minutes, puis dans une demi-minute, puis à l'instant, — l'âme s'envolera du corps et que l'on ne sera plus un homme, et que cela est certain ; le principal, c'est que c'est certain. Le moment où l'on met la tête sous le couteau, où l'on entend glisser le couperet au-dessus de sa tête, ce quart de seconde est le plus terrible. Qui a dit que la nature humaine est capable de supporter cela sans folie ? A quoi bon cette injure monstrueuse, inutile, superflue ? Peut-être y a-t-il un homme auquel on a lu sa sentence de mort, qu'on a laissé se tourmenter, puis auquel on a dit : « Va, on te pardonne ! » Cet homme-là pourrait peut être nous raconter son impression. Le Christ lui-même a parlé de cette douleur et de cet effroi.

Il supporta les travaux forcés avec soumission. Il ne se plaignait jamais et n'aimait pas à être plaint. Il s'efforçait d'élever et d'ennoblir ses impressions de prison, comme il l'avait fait pour ses impressions d'enfance ; il voyait en elles une leçon du sort, dure, mais salutaire, et sans laquelle il n'aurait pu arriver à un nouveau chemin de vie. « Je ne murmure pas, » — écrit-il de Sibérie à son frère, — « c'est ma croix, et je l'ai méritée. » Mais si, très réellement, il ne murmurait pas, il ne faut pas oublier ce que lui coûtait cette soumission.

Je suis presque réduit au désespoir. Il est difficile de dire tout ce que j'ai souffert. — Je considère ces quatre années comme une période pendant laquelle j'aurais été enterré vivant et mis au tombeau ; je n'ai pas la force de dire combien ce temps a été affreux pour moi, mon ami ! C'était une souffrance indicible, infinie, parce que chaque heure, chaque minute, me pesait comme une pierre sur l'âme. Il n'y a pas eu pendant ces quatre années un seul instant où je n'aie senti que j'étais en prison. Mais à quoi bon raconter tout cela ? Si je t'écrivais

cent feuilles, tu n'aurais pas encore la moindre idée de ma vie d'alors. Il faut tout au moins le voir soi-même, je ne dis pas l'éprouver.

Qu'on cesse donc de se consoler à l'idée que les travaux forcés ont été utiles à Dostoïewsky. Ou, du moins, qu'on comprenne dans quel sens ils l'ont été. Ils furent un instrument de cette force mystérieuse qui domina sa destinée, qui l'incita à courir au devant d'épreuves auxquelles un autre n'eût pas résisté, et qui lui furent encore plus essentielles que ne le fut à Tolstoï le bonheur obstiné que, lui aussi, doit à une force fatale, supérieure aux lois ordinaires de la vie. Car ce furent ces coups qui martelèrent l'âme de Dostoïewsky et la rendirent propre à accomplir son œuvre.

Dostoïewsky a cruellement éprouvé tout ce que L. Tolstoï a rêvé, toutes ces choses qui, si profondément qu'il les ait parfois conçues, devenaient un simple passe-temps chaque fois qu'il voulait les mettre à exécution : perte de la propriété, travail corporel, union avec le peuple.

Le vêtement de prisonnier et les fers ne furent pas pour Dostoïewsky un symbole abstrait, mais le signe réel de la mort civile et de la mise au ban. L. Tolstoï a eu beau fendre du bois pour les pauvres villageois, labourer la terre à la sueur de son front, c'était là plutôt un sport, un exercice ascétique, une gymnastique, qu'un travail. L'essence du tourment qu'occasionne ce travail physique, aussi bien que le travail mental, réside dans la conscience de la nécessité, non seulement morale, mais corporelle, et dans celle du danger réel, de la crainte réelle, de l'abaissement, de l'anéantissement qui en résultent : « Si je ne gagne rien par mon travail, je resterai sans un morceau de pain demain, dans un mois, dans un an » Cela paraît élémentaire ; en réalité, ce sentiment ne peut

guère être compris jusque dans sa dernière profondeur par des gens dont l'éducation et le passé ressemblent à ceux de L. Tolstoï. De même que l'homme qui n'a jamais ressenti une certaine douleur physique ne peut s'en faire une idée, quels que soient ses efforts, de même celui qui n'a jamais éprouvé la misère ne peut pas la comprendre, quels que soient ses pensées et ses raisonnements à ce sujet.

Sous ce rapport, Dostoïewsky fut plus heureux que Léon Tolstoï ; le sort lui fournit l'occasion d'éprouver, pendant ses années de prison, en quoi consistent le labeur et la misère des gens du peuple, de même qu'il avait connu l'effroi de la mort, non sous forme de conception abstraite, mais en la voyant de près sur l'échafaud.

Durant l'été de sa première année de prison, il dut, pendant deux mois, porter des briques de la rive de l'Irtyche jusqu'à une caserne en construction, située à soixante-dix sajènes de là, derrière un rempart de fortifications. « Ce travail me plaisait — dit Dostoïewsky — bien que la corde qui soutenait les briques me frottât constamment les épaules. Ce qui me plaisait, c'est que le travail développait visiblement mes forces. » Quelle différence entre cette image et celle de L. Tolstoï labourant ou portant des briques pour le poêle d'une pauvre paysanne !

Dostoïewsky n'a pas eu besoin de faire des théories idéales sur l'abolition du droit de propriété et des conditions d'existence de la société cultivée : il en était rejeté lui-même. L. Tolstoï a fait un calcul mathématique parfaitement juste et exact, mais parfaitement stérile pour sa vie postérieure, d'après lequel il aurait dû donner à un vieux mendiant deux mille roubles pour que son aumône fût équivalente aux deux copecks que lui

avait donnés le charpentier Sémione. Il finit par douter de son droit de secourir les pauvres, et il semble que ce doute ne se soit pas dissipé jusqu'à présent. Le forçat Dostoïewsky n'avait pas à se poser ces questions; la vie les avait résolues elle-même pour lui, en le mettant dans une position où il devait recevoir, et non pas faire l'aumône.

Peu de temps après mon arrivée à la prison, — raconte Dostoiewsky, — je revenais seul, avec un gardien, du travail du matin. Une femme et un enfant, une fillette de dix ans, jolie comme un ange, vinrent à ma rencontre. Je les avais déjà vues. La mère était veuve. Son mari, un jeune soldat, avait été traduit en justice et était mort à l'hôpital, dans la partie réservée aux prisonniers, à l'époque où j'y étais moi-même soigné. La femme et l'enfant étaient venues lui dire adieu et avaient beaucoup pleuré. Lorsqu'elle me vit, la fillette devint toute rouge, murmura quelque chose à sa mère, qui s'arrêta aussitôt et fouilla dans sa poche ; elle en tira un quart de copeck qu'elle donna à l'enfant. Celle-ci se mit à courir vers moi. — « Tiens, malheureux (1) ! prends ceci pour l'amour de Dieu ! » cria-t-elle en venant au-devant de moi ; et elle me mit la piécette dans la main. Je pris l'argent, et la fillette retourna auprès de sa mère, tout à fait contente. Je gardai longtemps cette petite monnaie.

Les biographes de Tolstoï nous affirment que, bien qu'il n'ait pas distribué ses domaines, le résultat est le même, car il a cessé d'en jouir : mais nous sentons que, L. Tolstoï n'a jamais éprouvé de sa vie la honte et la fierté la douleur et la joie que ressentit Dostoïewsky en acceptant l'aumône d'une petite fille; nous sentons qu'il y a une immense différence entre *l'authenticité*, la sincérité, sinon de leurs pensées, du moins de leurs actions et de leurs sentiments.

(1) En Russie, le peuple appelle « malheureux » les prisonniers et les forçats.

Au moment du culte, à l'église,— raconte Dostoïewsky, — nous restions en foule compacte, tout à fait en arrière, près de l'entrée. Je me souvenais comment, lorsque j'allais à l'église dans mon enfance, je regardais parfois le peuple se presser aux portes et s'écarter servilement pour laisser passer une épaulette de haut grade, un gros seigneur, des dames richement parées, mais excessivement pieuses, qui voulaient toujours être en avant et paraissaient prêtes par moments à se battre pour avoir la première place. Il me semblait que là-bas, à l'entrée, on ne priait pas comme chez nous, mais qu'on le faisait avec humilité, avec zèle, avec une conscience complète de sa petitesse. Maintenant c'était moi qui devais occuper cette place, et d'une manière encore plus humiliante : nous étions enchaînés et déshonorés, tous s'écartaient de nous ; on avait peur de nous, pour ainsi dire, chaque fois qu'on nous faisait l'aumône ; je me rappelle même qu'il y avait là quelque chose d'agréable pour moi ; une sensation affinée et particulière se mêlait chaque fois à mon plaisir. « Qu'il en soit ainsi ! » pensais-je. Les prisonniers priaient avec beaucoup de piété, et chacun apportait toujours sa maigre offrande pour acheter un cierge ou pour la quête. « Je suis un homme, pensait ou sentait peut-être chacun d'eux en la déposant — devant Dieu, tous sont égaux. » Nous communiions à la première messe. Lorsque le prêtre, tenant le calice dans les mains, lisait ces paroles : « Accueille-moi comme Jésus a accueilli le larron ! » presque tous tombaient à terre, en faisant sonner leurs chaînes, et semblaient prendre ces paroles littéralement pour eux.

Une telle expérience donnait à Dostoïewsky le droit d'affirmer, par la suite, qu'il avait vécu avec le peuple et qu'il le connaissait. Lorsqu'en son cœur il répétait avec les autres forçats ces paroles : « Accueille-moi comme Jésus a accueilli le larron ! » il ne s'agissait pas là, pour lui, d'une idée abstraite, il ressentait et mesurait de tout son être ce précipice qui sépare le peuple des classes élevées et dont L. Tolstoï n'a fait qu'effleurer le bord toute sa vie, dans ses œuvres artistiques ou morales.

Dostoïewsky attribue aux travaux forcés l'origine de

son épilepsie. Mais nous savons, par un autre témoignage, que cette maladie l'éprouvait déjà dans son enfance. C'est probablement dans sa sensibilité, incroyablement affinée et exaltée, que résidait la cause principale d'une affection qui ne fit que s'accroître et se développer en prison. Dans une lettre à l'empereur Alexandre II, l' « ancien criminel politique » (c'est ainsi qu'il signe sa missive), Dostoïewsky affirme que sa maladie s'est manifestée pendant sa première année de travaux forcés : « Mon infirmité — ajoute-t-il — devient de plus en plus violente. Chaque accès me fait perdre la mémoire, l'imagination, les forces spirituelles et corporelles. L'issue de mon ma laise, c'est l'épuisement, la mort, ou la folie ». Nous savons qu'il y a eu vraiment dans sa vie des instants où sa maladie menaçait de lui faire perdre toutes ses facultés mentales. Les accès, selon Strakhoff, avaient lieu une fois par mois, à peu près ; c'était la période ordinaire. Mais parfois, rarement, ils étaient plus fréquents, il lui arrivait même d'en avoir deux par semaine.

Il m'est arrivé, — raconte encore Strakhoff, — d'être un jour témoin d'un accès, de la force moyenne, qui saisit Dostoïewsky. C'était en 1863, la veille même de Pâques. Assez tard, à onze heures du soir, il entra chez moi, et une conversation très animée s'engagea entre nous. Je ne puis me souvenir du sujet, mais je sais qu'il s'agissait d'une question générale très importante. Dostoïewsky était particulièrement excité ; il allait et venait par la chambre, pendant que j'étais assis à la table. Il disait des choses élevées et consolantes, et, lorsque je soutenais son opinion par une remarque quelconque, il tournait vers moi un visage inspiré où se lisait toute l'exaltation du génie. Tout à coup, il s'arrêta un instant, comme pour chercher un mot, et il ouvrait déjà la bouche pour parler. Je le regardais avec une vive attention, sentant qu'il allait dire quelque chose d'extraordinaire, que j'entendrais une révélation.

Mais alors sortit de sa bouche un son étrange, prolongé, sauvage; et il tomba sans connaissance sur le parquet, au milieu de la chambre.

Dostoïewsky lui-même, dans *l'Idiot*, décrit ainsi les accès de son mal :

A cet instant, la figure et surtout le regard se déforment. Les convulsions et les frissons contractent tout le corps et tous les traits du visage. Un hurlement terrible, inimaginable, qui ne peut être comparé à rien, s'échappe de la poitrine ; il semble que ce hurlement ait perdu tout caractère humain, et il est impossible, ou tout au moins très difficile, pour le témoin, de s'imaginer et d'admettre que c'est un homme qui rugit ainsi. Il semble même qu'il y ait un autre être dans cet homme et que ce soit cet autre être qui crie. Du moins, est-ce de cette façon que beaucoup de gens ont traduit leur impression et, sur beaucoup de gens aussi, la vue d'un homme atteint d'une crise d'épilepsie produit une terreur inexprimable, indicible, qui a quelque chose de mystique.

Les anciens appelaient l'épilepsie « mal sacré ». Les peuples orientaux voyaient en elle —comme Dostoïewsky le dit — quelque chose de mystique, uni au don de prophétie, à la clairvoyance divine ou diabolique. Nous rencontrons parfois cette maladie, peu étudiée, ou tout au moins peu expliquée, dans l'histoire des grands mouvements religieux, surtout à leur début, à leurs sources souterraines les plus obscures. Dans une de ses œuvres les plus fortes, *les Possédés*, Dostoïewsky revient parfois avec une persistance obstinée sur la légende de la fameuse cruche de Mahomet, l'épileptique, qui ne put répandre son contenu alors que le prophète, monté sur le coursier d'Allah, parcourait les cieux et l'enfer. Il est remarquable que Strakhoff note, lui aussi, dans ses *souvenirs* ce lien entre quelque chose d'élevé et de réconfortant, de religieux, semble-t-il, entre la « révélation » pour laquelle

7

Dostoïewsky cherchait des mots sans parvenir à les trouver et la crise qui suivit immédiatement.

En tout cas, le « mal sacré » a eu un effet frappant sur sa vie, aussi bien physique que spirituelle, sur sa création artistique, sur sa pensée philosophique. Il en parle dans ses œuvres avec une émotion contenue, avec un effroi mystique pour ainsi dire. Ses héros les plus importants et les plus opposés — le monstrueux Smerdiakoff, le « saint » prince Michkine, le nihiliste Kiriloff, prophète du *Dieu-Homme*, sont des épileptiques. Pour Dostoïewsky, les crises d'épilepsie étaient comme des effondrements terribles, des accès de lumière, des fenêtres qui s'ouvraient tout à coup et par lesquelles il voyait la « *lumière* » de l'au delà. « Puis, tout à coup, quelque chose se déchirait devant lui ; une extraordinaire *lumière intérieure* éclairait son âme, » dit-il dans une de ses descriptions. « Bien souvent Dostoïewsky me racontait qu'avant ses crises il avait des minutes de ravissement infini », dit Strakhoff. « Pendant quelques instants, écrit Dostoïewsky, j'éprouve un sentiment de bonheur qui n'existe pas dans l'état ordinaire, et dont on ne peut se faire aucune idée. Je sens une harmonie complète en moi et dans le monde entier, et ce sentiment est si doux et si fort que, pour quelques secondes de cette félicité, on peut donner dix années de sa vie, voire même sa vie entière. » Mais après la crise, son état d'âme était très douloureux ; il ne parvenait qu'à grand'peine à maîtriser son angoisse et son impressionnabilité. Le caractère de cette angoisse consistait, d'après lui, en ce qu'il lui semblait être un criminel sur qui pesait quelque faute inconnue, quelque crime énorme.

Une grande sainteté, un grand crime, une joie d'au delà, une douleur d'au delà, — tous ces sentiments s'u-

nissent subitement, se condensent en un instant sur un point aveuglant comme l'éclair, dans le « dernier quart de seconde », à l'instant où la cruche de Mahomet n'a pu encore répandre son contenu et où sort de la poitrine du « possédé » le gémissement affreux qui fait croire que ce n'est pas lui qui crie, mais quelqu'un d'autre qui est en lui et qui *n'est pas un homme.* Qui sait si nous ne touchons pas là à ce qu'il y eut de plus profond dans l'organisme spirituel et corporel de Dostoïewsky, à son essence originelle et insondable? N'est-ce pas le nœud où se rencontrent tous les fils de l'écheveau? Et ne semble-t-il pas parfois que ces accès, que ces éruptions subites, dus à une force échappant à notre analyse et qui peut-être travaille sourdement et se prépare à agir en chacun de nous, aient rendu plus subtile et plus transparente l'enveloppe corporelle de Dostoïewsky, le voile de chair et de sang qui sépare l'âme du principe qui réside dans la chair et dans le sang si bien qu'il en était déjà à pouvoir voir ce qu'aucun homme n'a encore vu?

Ici de nouveau s'impose un parallèle involontaire entre Dostoïewsky et L. Tolstoï. Nous ne pouvons nous empêcher de comparer la « maladie » démoniaque et « sacrée » de Dostoïewsky, qui n'est peut-être pas une faiblesse, un appauvrissement de force vitale, mais, au contraire, un excédent orageux de cette force accumulée, un affinement, un aiguisement, une concentration de la spiritualité poussée à la dernière limite, — et l'excédent non moins démoniaque et sacré de corporéité, de force, de santé que nous voyons chez L. Tolstoï, et qui est une manifestation de la même force vitale, du même principe orgiaque, sous une forme opposée. Nous verrons, plus tard, que c'est à cette source charnelle, et en pénétrant jusqu'au fond de ses mystères, que Tolstoï

puise sa piété vraie, sa piété païenne, cachée sous les apparences de son pseudo-christianisme. Je dis piété, car la chair est aussi divine que l'esprit. Ils ne sont opposés que comme phénomènes. Leur essence est la même. Une conception religieuse profonde, symbolique (de συμβολον, — union) voit la correspondance qui existe entre eux, la chair tout comme l'esprit ayant son principe au delà du monde phénoménal. Artiste-penseur, Léon Tolstoï plonge jusqu'au fond de l'animalité et y rencontre quelque chose qui n'est plus elle et qui lui paraît la destruction de la vie. Il a la conscience de la mort menaçante, et c'est là que commence sa tragédie. C'est là qu'il aperçoit pour la première fois « la lumière blanche et froide » qu'il prend pour celle d'une nouvelle résurrection chrétienne, la même lumière qui frappe le prince André à la veille d'Austerlitz.

Et du haut de cette représentation — c'est-à-dire de l'image de la mort — tout ce qui le tourmentait et l'intéressait auparavant s'éclaira tout à coup d'une froide lumière blanche sans ombre, sans perspective, sans différence de contours. Toute la vie lui apparut comme une lanterne magique, qu'il aurait longtemps examinée au travers d'un verre, à une lumière artificielle. Maintenant il voyait tout à coup sans verre, à la lumière vive du jour, ces tableaux mal peints. « Oui, oui, les voici ces images trompeuses qui m'ont ému, ravi, trompé! » — se disait-il, en revoyant dans son imagination les principaux tableaux de la lanterne magique de sa vie, en les revoyant à la lumière du jour, à cette lumière blanche et froide que répand la conscience claire de la mort.— « Comme tout cela est mauvais, affreux, terrible! »

Ainsi, pour Tolstoï, la lumière de la mort vient du dehors pour éclairer la vie, en décomposer, en éteindre les couleurs et les formes; pour Dostoïewsky, elle vient du dedans. La lumière de la mort et celle de la vie sont

pour lui la lueur d'un même feu, allumé à l'intérieur de la « lanterne magique ». Pour Léon Tolstoï, tout le sens religieux de la vie consiste dans le passage de la vie à la mort, *à un autre monde*. Il semble que ce passage n'existe pas pour Dostoïewsky : celui-ci meurt, pour ainsi dire, tout le temps de sa vie. Les effondrements, les accès de lumière, les crises du « mal sacré » ont affiné le tissu de sa vie animale, l'ont rendu transparent, ténu, et laissant partout filtrer la lumière intérieure. Pour Tolstoï, le secret de la mort est au delà de la vie ; pour Dostoïewsky, la vie elle-même est un mystère, comme la mort. Pour lui, la lumière froide d'un jour de Pétersbourg est en même temps la terrible « lumière blanche de la mort ». Pour Tolstoï, il n'existe qu'une opposition éternelle entre la vie et la mort, alors que Dostoïewsky ne reconnaît que leur éternelle unité.

Qui des deux est le plus proche de la vérité ? Laquelle de ces deux vies est la plus belle ?

Je reconnais que, s'il s'en tient aux premiers chapitres de mon étude, le lecteur peut me soupçonner d'une prévention en faveur de Dostoïewsky au détriment de Tolstoï. En réalité, j'ai simplement eu l'intention de redresser l'arc trop tendu, dans le sens contraire, par le christianisme étroit, exclusif, ascétique, et rationnel de Tolstoï. — Mais si j'ai été partial, presque injuste, c'est au début seulement et de propos délibéré ; je n'en resterai pas à ce point de mes recherches ; je m'efforcerai d'aller plus loin, d'approfondir l'œuvre artistique, philosophique et religieuse des deux écrivains. Jusqu'à présent, je les ai comparés comme hommes, au point de vue chrétien ou paraissant tel, — en prenant le christianisme comme on l'expose chez les contemporains. Mais si j'avais comparé ces deux vies au point de vue

opposé, païen ou paraissant païen, j'aurais été obligé de conclure que la vie de L. Tolstoï, dans sa fraîcheur, sa force, son allégresse intarissable, est plus parfaite, plus belle, que la vie de Dostoïewsky.

A un troisième point de vue enfin, que j'appelle symbolique, et qui unit les deux pôles religieux opposés, la vie de Dostoïewsky et celle de Tolstoï nous paraîtront équivalentes en beauté, beauté imparfaite, car elle n'atteint pas au degré d'harmonie que Pouchkine avait assigné à la culture russe. Chez Tolstoï, la chair l'emporte trop sur l'esprit ; chez Dostoïewsky, l'esprit l'emporte trop sur la chair. Néanmoins, ces deux vies, également grandes, également russes, se complètent l'une l'autre et semblent créées à dessein pour faire naître des comparaisons prophétiques.

Ce sont, pour ainsi dire, des courbes partant d'un même point et s'élevant dans des directions différentes, pour se rejoindre en haut d'un cercle qui n'est pas encore fermé, mais qui peut et doit se fermer en un point opposé au point de départ. Ce sont deux prophéties qui semblèrent un moment contradictoires, mais qui déjà s'accordent pour annoncer un génie russe encore inconnu et que nous pressentons, un génie élémentaire et populaire, comme celui de Pouchkine, mais plus conscient et, par là même, plus universel. Ce sont deux colonnes encore isolées des parvis du temple, deux parties opposées, placées face à face, d'un édifice déjà commencé, mais dont on n'aperçoit pas encore l'ensemble, et qui sera l'édifice de la grande culture religieuse, à la fois ruses et universelle.

CHAPITRE VII

DOSTOÏEWSKY : L'HOMME DE LETTRES

Lorsque Pouchkine mourut, Dostoïewsky avait seize ans.

La nouvelle de la mort de Pouchkine nous est arrivée après le décès de notre mère — écrit le frère de Dostoïewsky, André. — Je me rappelle que mes frères devinrent presque fous en entendant le récit de cette mort et de tous ses détails. Fédor répéta plusieurs fois que, si nous n'avions pas notre deuil de famille, il demanderait à notre père la permission de porter le deuil de Pouchkine.

C'est ainsi que la perte de sa mère n'étouffa pas en Dostoïewsky la douleur que lui causait la mort de Pouchkine. A seize ans, comme plus tard à soixante, il ressentait, sans le reconnaître encore, le lien vivant, le lien de sang qui les unissait ; non seulement il vénérait Pouchkine comme un grand maître, mais il l'aimait comme s'il avait été le plus proche de ses parents.

A la même époque, Tolstoï, — il l'avoue dans *Adolescence*, — ne voyait en Pouchkine et dans les œuvres des auteurs russes, en général, que « de petits livres à couverture jaune qu'il lisait et étudiait étant enfant ». Il compare avec honte son mauvais goût d'alors à celui de ses camarades, étudiants de l'Université de Moscou. « Pouchkine et Joukowsky étaient, pour eux, toute la

littérature. Ils professaient un égal mépris pour Dumas, Sue, et Féval,et jugeaient infiniment mieux et plus clairement la littérature que moi. A cette époque commencèrent à paraître *Monte Cristo* et divers *Mystères :* je dévorai tous les romans de Sue, de Dumas, de Paul de Kock. Les événements et les personnages les plus invraisemblables étaient pour moi aussi vivants que la réalité. Je n'osais pas soupçonner l'auteur de mensonge. Me basant sur ces romans, je me formai un nouvel idéal des qualités morales que je désirais atteindre ».

Telle fut l'éducation artistique de Tolstoï et celle de Dostoïewsky. Evidemment, Dostoïewsky comprenait, à seize ans déjà,toute la grossièreté et toute la trivialité de Dumas et de Paul de Kock. Ses goûts et ses jugements littéraires sont étonnamment indépendants et réfléchis, pour être ceux d'un adolescent. La littérature russe et celle de l'Europe occidentale lui sont également accessibles. Il dit à son frère, dans une de ses lettres juvéniles, extrêmement enthousiastes, datées de l'École des Ingénieurs : « Nous avons parlé d'Homère, de Shakespeare, de Schiller, d'Hoffmann. J'ai appris Schiller par cœur ; je redis ses phrases, je rêve de lui. » Et ce n'est pas seulement Shakespeare et Schiller — comparativement plus rapprochés du niveau intellectuel de la jeunesse russe d'alors, séduite par le romantisme et le moyen-âge —, qu'il savait apprécier, mais aussi les classiques français du XVIIe siècle, Racine et Corneille, que Biélinsky jugea plus tard si superficiellement. Ce sentiment si profond et si raffiné de la culture la plus lointaine et la plus étrangère se manifeste justement en ce que, tout en reconnaissant ce qu'il y a de conventionnel dans l'idéal des classiques français, ce jouvenceau moscovite,fils d'un simple médecin d'hôpital,s'extasie devant

la perfection et l'harmonie de la forme chez les poètes de la cour de Louis XIV. Il écrit à son frère :

« Et *Phèdre :* Je ne saurai de quel nom t'appeler si tu dis que *Phèdre* n'est pas l'expression la plus pure et la plus haute de la nature et de la poésie! C'est presque une œuvre de Shakespeare, bien que la statue soit en plâtre et non en marbre. »

Dans une autre lettre, il défend Corneille contre les attaques de son frère : « As-tu lu *le Cid?* Lis-le, homme pitoyable, lis-le et tombe dans la poussière aux pieds de Corneille ! »

Si l'on prend en considération la piété profonde que professait Dostoïewsky, et qui se manifesta chez lui dès sa première enfance, lui faisant plus tard détester Biélinsky, sa vie durant, pour quelques paroles irréfléchies sur la religion, la comparaison suivante, entre le Christ et Homère, paraîtra très remarquable, malgré son enthousiasme et sa naïveté :

Homère, cet homme fabuleux qui peut-être a été, comme le Christ, une incarnation divine descendue pour nous sur la terre, ne peut être mis en parallèle qu'avec le Christ et non avec Gœthe. Pénètre-le bien, frère, comprends l'*Iliade,* lis-la attentivement (car tu ne l'as pas lue, avoue-le) ! Dans l'*Iliade,* Homère a donné au monde antique des préceptes sur l'organisation de la vie spirituelle et matérielle avec autant de puissance que, plus tard, le Christ, apportant ses enseignements au monde nouveau. M'as-tu compris, maintenant ?

Durant toute sa vie, Dostoïewsky conserva cette délicatesse de jugement à l'égard de la culture universelle, « universellement humaine », selon son expression.

Il avait le droit de dire plus tard que, pour lui, l'Europe était « quelque chose de saint et de terrible », qu'il avait deux patries, l'Europe et la Russie, que Venise,

Rome, Paris, avec leurs trésors d'art et de science et toute leur histoire, lui étaient parfois « plus chers que la Russie ». C'est dans ce sens que Dostoïewsky est, après Pouchkine, le plus russe des écrivains russes, en même temps que le plus grand des Européens russes. Il montre, par son exemple, que Russe signifie Européen au plus haut degré, c'est-à-dire universel.

Tolstoï, qui a lui-même une importance universelle comme écrivain, est, en même temps, complètement dépourvu de cette faculté de culture générale qui semblait être, chez Dostoïewsky, un trait frappant du caractère russe. Malgré le cosmopolitisme raisonné, soi-disant chrétien, de Tolstoï, il n'y a pas, je crois, d'autre grand écrivain russe qui soit aussi gêné, dans sa création artistique, par les conditions de lieu et de temps, par les limites de sa nationalité et de son siècle. Tout ce qui n'est pas russe ni contemporain lui semble sinon hostile, du moins étranger, incompréhensible, peu intéressant. Chez le créateur de *la Guerre et la paix*, œuvre prétendue historique, la connaissance de l'histoire est une œuvre de l'esprit, mais non du cœur. Il n'a jamais pénétré, ni ne s'est efforcé de le faire, dans la vie intime et spirituelle des autres peuples et des autres siècles. Il ne leur a jamais fait cet honneur. Il ignore « l'enthousiasme du lointain », le souffle inspirateur de l'histoire, les douleurs ou les joies vivantes du passé. Son être, jusque dans ses racines les plus profondes, se rattache au *présent*, à la réalité russe actuelle, au peuple ouvrier russe, au seigneur russe. Nous savons que Tolstoï a été en Italie dans sa jeunesse, mais il n'en a rapporté aucune impression. Les vestiges des « saintes merveilles » n'excitèrent en lui aucun frisson. Les « vieilles pierres étrangères » restèrent mortes pour lui. Quand, plus tard, il qualifiera à la

légère le *Jugement dernier* de Michel-Ange d'œuvre insensée, il ne se basera même pas pour cela sur ses propres souvenirs de voyage, mais sur l'impression que lui aura laissée une copie aperçue par hasard.

Tout ce qui semble conventionnel dans chaque civilisation et qui, en réalité, peut être aussi vrai, aussi vivant que la nature elle-même, est pour L. Tolstoï toujours artificiel et, par conséquent, menteur. Son effroi exagéré du conventionnel finit par se transformer chez lui en une peur de la culture en général. C'est ainsi que la prose lui paraît plus naturelle que les vers. Sans réfléchir que le langage cadencé est, en réalité, le plus primitif de tous, que les hommes, dans leurs états d'âme les plus passionnés, c'est-à-dire les plus naturels, ont la tendance des enfants et des peuples jeunes à exprimer leurs sentiments par des vers et par des chants, L. Tolstoï décide que toute œuvre écrite en vers est conventionnelle et, par conséquent, menteuse. « Dès sa jeunesse, dit un biographe allemand de Tolstoï, il tournait en dérision les œuvres les plus belles de la littérature russe, simplement parce qu'elles étaient écrites en vers ; la forme élégante n'avait, à ses yeux, aucune importance, car, — selon l'opinion à laquelle, soit dit en passant, *il est toujours resté fidèle*, — cette forme entrave la pensée. »

Nulle part cette absence du sens de la culture universelle ne se montre mieux que dans une des dernières œuvres de Tolstoï, où il dresse le bilan de toutes les pensées et de tous les jugements que lui a inspirés l'art au cours de son existence. Je parle du livre intitulé : *Qu'est-ce que l'art ?*

Parlant de la tendance nouvelle, qu'on nomme « décadente », il commence par promettre d'être modeste, promesse qu'il ne tient pas. « Je n'ai pas le droit de juger

l'art nouveau, parce que moi, qui ai été élevé pendant la première moitié du XIXe siècle, je ne le comprends pas, et ne puis le comprendre. La seule supériorité que je reconnaisse à l'art d'autrefois c'est qu'il est compréhensible à un plus grand nombre de personnes que l'art actuel. » Non content d'avoir déclaré qu'il ne comprend pas cet art, il juge et condamne sans distinction, il met, pour ainsi dire, dans le même tas Boecklin et Klinger, Ibsen et Baudelaire, Nietzsche et Wagner. Voici ce qu'il dit des mystères de Maeterlinck et de Hauptmann : « Des aveugles, assis au bord de la mer, répètent, on ne sait pourquoi, toujours la même chose !... ou bien c'est une cloche qui tombe au fond d'un lac et se met ensuite à sonner ! »

Il semblerait qu'un homme élevé dans la première moitié du siècle dût apprécier tout particulièrement les artistes et les poètes non « décadents » des siècles passés. En réalité, Tolstoï abat les gloires classiques incontestées avec plus de dureté encore que les nouvelles, celles qu'on discute. Il assure, par exemple, « qu'une œuvre basée sur des emprunts, telle que le *Faust* de Gœthe, peut être très bien travaillée, remplie d'esprit et de toutes sortes de beautés, mais qu'elle ne peut produire une véritable impression d'art, parce qu'elle est dépourvue de la qualité principale des œuvres d'art : elle ne forme pas un tout organique. Dire d'une telle œuvre qu'elle est belle parce qu'elle est poétique, équivaut à affirmer qu'une fausse pièce de monnaie est bonne parce qu'elle ressemble à une pièce authentique ».

Pour lui, le *Faust* est une pièce fausse, parce que c'est une œuvre trop cultivée et trop factice. A un autre point de vue, à celui de l'ascétisme chrétien, les contes de Boccace lui paraissent « une peinture délayée des horreurs sexuelles ». Il commence par qualifier les œuvres d'Eschyle, de

Sophocle, d'Euripide, de Dante, de Shakespeare, la musique de Wagner et celle de Beethoven dans sa dernière période, de « raisonnées, inventées », et finit par les déclarer « grossières, sauvages et souvent insensées ». Une représentation d'*Hamlet* lui fait éprouver « la souffrance particulière que produisent les œuvres fausses ; en même temps, le simple compte-rendu d'un drame cynégétique du théâtre vogoul (1) le convainc que c'est là de l'art vrai.

Devant de tels sacrilèges, qui peuvent sembler un trait de barbarie russe, et qui, en réalité, émanent d'une barbarie généralement européenne, engendrée par l'esprit démocratique et pseudo-chrétien dont souffre le goût contemporain, devant de tels sacrilèges, dis-je, un occidental vraiment cultivé peut croire à quelque Caliban détruisant les marbres d'Egine et lacérant le portrait de Monna Lisa.

Mais le diable n'est pas aussi terrible qu'on le représente. Cet Erostrate qui lève la main sur Eschyle et sur Dante, pour lequel Pouchkine est maintenant sinon un manuel d'études à couverture jaune, « du moins un homme débauché, qui écrivait des vers d'amour indécents », s'incline naïvement devant Berthold Auerbach, George Eliot, et *la Case de l'oncle Tom.*

Finalement, à ses sympathies plus encore qu'à ses censures, on constate que Tolstoï, dans ses jugements *conscients* sur l'art, n'a pas beaucoup varié depuis l'époque où, enfant, il se plongeait dans la lecture de Dumas, de Féval et de Paul de Kock. Et ce qu'il y a même de plus triste, c'est qu'en y regardant de près on aperçoit, sous le masque effrayant de ce Caliban, la figure, bien connue et

(1) Les Vogouls, peuple de race ouralo-altaïque, nomade dans la Sibérie.

peu faite pour inspirer la terreur, d'un gentilhomme démocrate, d'un grand seigneur positiviste comme on en voyait beaucoup en Russie vers 1860.

Cette absence du sentiment de culture se manifeste encore plus vivement, chez Tolstoï, quand il s'agit de ses propres créations.

— Je me suis mis à écrire par vanité, par fierté et par cupidité, assure-t-il dans sa *Confession*. Moi, poète, artiste, j'écrivais, j'étudiais je ne sais quoi. En revanche, on me donnait de l'argent, je mangeais très bien, j'étais confortablement logé, reçu par la meilleure société, la gloire me venait. Par conséquent, ce que j'avais appris devait suffire. La vraie manière de raisonner est celle-ci : il s'agit de gagner le plus possible d'argent et de louanges. Or, pour atteindre ce but, nous ne savons qu'écrire des livres et des journaux. C'est donc ce que nous faisons. Cette activité, — rappelle-t-il après son évolution morale de 1880, — que l'on appelle artistique et à laquelle je sacrifiais autrefois toutes mes forces, a non seulement perdu pour moi toute l'importance que je lui attribuais jadis, mais elle m'est devenue désagréable à cause de la place ridicule qu'elle a occupée dans ma vie et qu'elle occupe, en général, dans l'opinion de la classe riche.

Le témoignage de Behrs, — affirmant que Tolstoï, à son point de vue « chrétien » actuel, trouve nuisible toute son œuvre antérieure parce que l'amour s'y trouve décrit dans le sens du sentiment et de l'instinct sexuels, — mérite d'autant plus de créance que ce jugement coïncide d'une manière parfaitement correcte et logique avec les autres jugements de L. Tolstoï sur l'art. N'est-ce pas lui qui, vers la fin de sa vie, et passant en revue toutes les manifestations de son activité artistique, décide, avec le mélange de sincérité consciente et d'hypocrisie inconsciente qui lui est propre : « Je dois encore remarquer que je compte toutes mes œuvres artistiques au nombre de celles du mauvais art, excepté *Dieu voit*

la vérité et *le Prisonnier du Caucase,* » c'est-à-dire excepté deux des contes les plus faibles qu'il ait jamais écrits.

Ce n'est pas seulement dans ses dernières années, au déclin relatif de sa puissance créatrice, mais aussi plus tôt, à l'époque de son apogée, qu'il pensait déjà de cette façon, ou à peu près.

En 1875, il écrivait à Feth : « Je me remets à l'ennuyeuse et banale *Anna Karénine*, avec un seul désir : c'est de m'en débarrasser au plus vite, afin d'avoir du loisir pour d'autres œuvres. »

Est-ce sincèrement qu'il considérait *Anna Karénine* comme banale et ennuyeuse ? Est-il possible qu'il ne l'aimât vraiment pas, au moment même où il l'écrivait? S'il l'aimait, c'était, du moins, d'un amour inconscient ou, en tout cas, moins conscient que celui de Gœthe pour son *Faust*, de Pouchkine pour *Eugène Onéguine.*

C'est dans ces diverses nuances du développement intellectuel que réside une des différences fondamentales qui séparent L. Tolstoï de Dostoïewsky. Grand écrivain, L. Tolstoï n'a jamais été un grand *littérateur*, dans le sens où l'ont été Pouchkine, Gœthe, Dostoïewsky, qui eux-mêmes se considéraient non seulement comme les maîtres, mais aussi comme les manœuvres du Verbe. La littérature, au sens où je viens d'employer ce mot, n'est pas plus artificielle, mais simplement plus consciente que la poésie, cette force élémentaire et créatrice. Au même titre que la civilisation, elle a ses racines dans la nature. Loin de contrecarrer l'œuvre de cette dernière, elle n'en est que le prolongement conscient au sein de l'intelligence humaine. Considérées à ce point de vue intégral, la civilisation et la littérature, qui en fait partie, ne font qu'un avec la nature. Combattre ces soi-disant conven-

tions, c'est s'attaquer à l'essence même de l'homme, à une des forces éternelles et divines de la nature.

Dans ce mépris de L. Tolstoï pour ses propres créations artistiques, il y a quelque chose d'obscur et de complexe qu'il ne s'est jamais complètement expliqué à lui-même, à ce qu'il semble. Tout au moins, dans son amour-propre littéraire remarque-t-on des inconséquences et des fluctuations très étranges : « Il n'y a jamais eu de littérateur plus indifférent au succès que moi, » assurait-il un jour à Feth. Cependant, lorsque parut *la Guerre et la Paix*, il fit à ce même Feth la prière suivante, d'une touchante sincérité : « Ecrivez-moi ce que l'on dira de mon livre dans les différents cercles qui vous sont familiers, et surtout l'impression produite sur la masse. Il est probable qu'il passera inaperçu. » — Selon sa propre expression, il avait toujours « la conscience agréable d'être écrivain et aristocrate », *écrivain*, ou artiste indépendant comme on disait jadis, et non pas *littérateur*, comme Pouchkine et Gœthe. Pendant toute sa vie, Tolstoï a tenu la littérature pour une quantité négligeable, et, soit consciemment, lorsqu'il prenait ses airs *peuple*, soit inconsciemment, par instinct aristocratique, il l'a méprisée comme quelque chose de bourgeois, de mesquin, qui n'est ni saint ni noble. Mais ce qu'on distingue au fond de cette honte et de ce mépris, ce n'est guère l'aristocratisme du génie, mais plutôt un aristocratisme de caste assez habilement déguisé, quoique bien reconnaissable, un instinct seigneurial plus enraciné en lui qu'il n'y paraît au premier abord, et transparaissant à l'occasion, bien qu'il le renie et le cache honteusement.

Dostoïewsky, dit Strakhoff, aimait la littérature. Il l'avait prise comme elle est, avec toutes ses exigences ; il ne s'éloigna jamais d'elle et ne la regarda jamais de haut. Cette

absence complète d'*aristocratisme littéraire* est un des traits élevés et touchants de son caractère. La littérature russe était le *terrain* sur lequel avait poussé Fédor Mikhaïlowitch, duquel il ne se détacha jamais, pour lequel il avait un amour dévoué et sincère. En abordant le public et la carrière littéraire, il savait qu'il allait au marché, et ne pensait même pas à avoir honte de son métier ou de ses camarades de métier. Au contraire, il était fier de son activité et la considérait comme grande et sacrée.

De même que les classes aristocratiques d'antan trouvaient humiliant de gagner leur pain quotidien par un travail manuel, L. Tolstoï, partant d'une conception nouvelle, mais non moins hautaine et dédaigneuse, considère comme honteux de se faire payer pour un travail mental. Avec une ignorance puérile des nécessités économiques, il se contente de hausser dédaigneusement les épaules lorsqu'il entend dire qu'un véritable artiste peut créer par besoin d'argent.

« Pendant toute ma vie, — dit Dostoïewsky — je n'ai produit aucune œuvre qui ne fût payée d'avance. Je suis un prolétaire de la littérature, et, si quelqu'un a besoin de mon travail, il doit me pourvoir d'avance. » Cet homme, qui a une telle présomption, une telle vanité—il le dit lui-même—« qu'il lui semble qu'on lui ait arraché la peau et que l'air lui-même le fasse souffrir » Dostoïewsky, non moins que L. Tolstoï peut-être, apprécie la liberté de l'artiste ; — il n'a cependant pas honte de créer pour de l'argent, de recevoir le prix de son labeur comme un simple journalier. Il s'appelle lui-même une « haridelle de poste ». Pour arriver à temps, il écri trois feuilles et demie d'imprimerie en deux nuits et deux jours. Avec une sincérité qui doit sembler à Tolstoï le comble de l'insolence mercantile de ces « littérateurs » qu'il méprise tant, Dostoïewsky l'avoue sans ambages :

Il m'est arrivé très souvent, dans ma vie littéraire, que le commencement d'un chapitre de roman ou de nouvelle était déjà sous presse alors que la fin en était encore dans ma tête et devait absolument être écrite pour le lendemain. La besogne à laquelle m'obligeait le manque d'argent m'a étouffé et rongé. — Mes misères se termineront-elles un jour? Ah! si j'avais de l'argent, l'avenir assuré!

C'est la douleur incessante et la plainte de toute sa vie. Parfois, épuisé par cette lutte contre la misère, il la maudit, mais jamais il n'en a honte. Il a cet orgueil intime au milieu de l'opprobre extérieur qui est le propre de l'ouvrier de la pensée au sein de la société bourgeoise. Une fois, dans un instant de fierté, il s'écrie : « Mon nom vaut un million. »

Presque aussitôt après sa libération du bagne et sa crise d'illumination chrétienne, il tombe dans le péché d'envie, de l'envie la plus grossière et la plus cynique en apparence : « Je sais très bien que j'écris plus mal que « Tourguéneff, mais pas beaucoup plus mal, et j'espère « ne pas écrire plus mal à l'avenir. Comment donc se « fait-il qu'avec tous mes besoins je ne touche que cent « roubles par feuille imprimée, alors que Tourguéneff, « qui est riche, en reçoit quatre cents? A cause de ma « pauvreté, je suis *obligé* de me hâter, d'écrire pour de « l'argent, et par conséquent de gâter infailliblement « mon œuvre. » En post-scriptum, il ajoute qu'il envoie à Katkoff 15 feuilles à cent roubles, ce qui fait 1500 roubles. « J'ai reçu 500 roubles de lui ; puis, après lui avoir envoyé les trois quarts du roman, je lui ai demandé deux cents roubles pour le voyage; j'ai donc encaissé en tout 700 roubles. Arrivé à Tver, je serai sans le sou; en revanche, je recevrai, dans un très court laps de temps, sept ou huit cents roubles de Katkoff. Cela va encore. Il y a moyen de se retourner. » Et ainsi de suite,

il en est toujours de même. Toutes les lettres de Dostoïewsky sont remplies de séries interminables de chiffres et de comptes, interrompues par des prières de secours désespérées. « Au nom du Christ, sauve-moi ! » — écrit-il une fois à son frère..

C'est un supplice continu, un des plus tragiques exemples d'un martyre du travail cérébral.

Les années qui s'écoulèrent entre 1865 et 1869 furent particulièrement pénibles ; elles sont peut-être équivalentes à quatre de ses années de travaux forcés. De même qu'avant son premier malheur, le sort le favorisa d'abord. Le journal *Vremia*, édité par lui, avait du succès et rapportait assez pour qu'il rêvât déjà de pouvoir se dédommager des privations que la misère lui avait imposées, lorsque la censure intervint d'une façon inattendue et imméritée. Le *Vremia* fut suspendu par le gouvernement pour un article mal interprété sur les affaires polonaises. Il se produisit là un malentendu pareil à celui qui avait eu lieu lors de l'instruction de l'affaire Pétrachewsky.

Dostoïewsky ne perdit pas courage, et, presque immédiatement après la catastrophe du *Vremia*, il se mit à éditer *l'Epoque*, qui n'obtint pas le succès du journal précédent. La minute de bonheur avait passé sans retour. *L'Epoque* fut victime d'une censure non moins cruelle que celle de l'état, la censure *libérale* russe. Dostoïewsky, toujours attiré vers les extrêmes, se trouva entre deux feux, situation qu'il devait garder jusqu'à la fin de ses jours, non seulement réputé ennemi du gouvernement, mais encore ennemi des ennemis du gouvernement, « qui l'accablaient, dit-il, d'injures et de gros mots, racaille, forçat, etc., et les accusaient, lui et son frère, de prévarications, de fraude, d'être des agents

gouvernementaux, des délateurs, des écrivains de police secrète ».

C'est à ce moment que moururent l'un après l'autre son frère Michel, le critique Apollon Grigorieff, son ami le plus intime, et sa première femme Marie Dmitriewna Dostoïewsky.

— Et tout à coup, je restai seul ! écrit Dostoïewsky à A.E. Wrangel. — J'en ressentis une impression de terreur. Toute ma vie se brisa en deux. Je puis dire, à la lettre, qu'il ne me reste rien qui m'attache à l'existence. Renouer de nouveaux liens, me créer une nouvelle vie ? Cette pensée même me dégoûtait. La famille de mon frère est littéralement dépourvue de moyens de subsistance, elle est réduite à la mendicité. Je suis leur seul espoir, et tous, la veuve et les enfants, sont réunis autour de moi, attendant leur salut de moi seul. J'aimais infiniment mon frère, puis-je les abandonner ? — En continuant à éditer *l'Epoque*, évidemment j'aurais pu les nourrir ainsi que moi-même, si j'avais travaillé du matin au soir, sans interruption, ma vie durant. En outre, il fallait payer les dettes de mon frère : je ne voulais pas qu'un mauvais souvenir s'attachât à son nom. — Je me mis à imprimer les derniers numéros de *l'Epoque* simultanément dans trois typographies différentes, je n'épargnai ni argent, ni santé, n forces. J'étais le seul rédacteur ; je corrigeais les épreuves ; je m'arrangeais avec les auteurs, avec la censure ; je refaisais les articles, trouvais l'argent, restais assis au travail jusqu'à six heures du matin, dormais cinq heures par nuit. Je remis ainsi de l'ordre au journal, mais il était trop tard.

L'Époque s'effondra définitivement. Dostoïewsky fut obligé de se déclarer à nouveau « en faillite provisoire », comme il le dit lui-même. Outre ce qu'il devait aux souscripteurs, il avait jusqu'à 10.000 roubles de dettes en lettres de change, et 5.000 roubles empruntés sur sa parole d'honneur.

O mon ami ! écrit-il à Wrangel, je retournerais volontiers aux travaux forcés pour y passer autant d'années que la pre-

mière fois, si je pouvais seulement payer mes dettes. Je vais devoir recommencer à écrire des romans sous la menace du bâton, c'est-à-dire du besoin, et à la hâte ! De toute ma réserve de forces et d'énergie, il ne m'est resté dans l'âme que quelque chose de trouble et d'inquiétant, voisin du désespoir. L'angoisse, l'amertume, les soucis les plus âpres, l'état le plus anormal pour moi : voilà quelle est ma destinée ! En outre, je suis seul, il me manque ma vigueur d'autrefois.

Son créancier le plus implacable, le libraire-éditeur Stellovsky, un franc scélérat, parlait de le faire mettre en prison : « L'aide de l'agent de police du quartier vint chez moi pour exécuter cet ordre, » dit Dostoïewsky. Les autres créanciers firent la même menace et entamèrent des poursuites. Il ne lui restait que deux alternatives : ou la prison pour dettes, ou la fuite. Il préféra cette dernière et se réfugia à l'étranger, où il resta quatre ans dans une noire misère.

Ses lettres, adressées en 1869 de Dresde à A. N. Maïkoff, donnent une idée de l'excès presque incroyable de sa détresse. Cependant, il était déjà l'auteur de *Crime et Châtiment*, un grand écrivain russe. On ne trouve dans ces lettres que les détails de sa vie quotidienne, mais je ne puis les passer sous silence. Il est impossible de sentir vraiment la souffrance d'un malade dont on ne voit pas le visage et dont on n'entend pas les gémissements. Aucune dissertation abstraite sur le travail et la pauvreté des classes ouvrières, sur l'oisiveté et le luxe des artisans de l'esprit, ne nous apprendra rien de plus instructif.

« Ces derniers six mois, — écrit Dostoïewsky à Maïkoff, — j'ai été dans une telle misère, ainsi que ma femme, que notre dernière pièce de linge est maintenant engagée (ne le dites à personne ! ajoute-t-il dans une parenthèse pitoyable et honteuse). Je vais être obligé de ven-

dre ce qui nous reste en fait d'objets indispensables, et de céder pour vingt thalers ce qui en vaut cent. C'est ce que je serai forcé de faire pour sauver la vie de trois créatures, s'il *tarde* à répondre affirmativement. » Ce « il », cet espoir suprême, ce brin de paille auquel se raccroche le noyé, — c'est un M. Kachpireff, éditeur du journal *Zaria*, qui lui est complètement inconnu, mais qu'il supplie néanmoins « chrétiennement », c'est-à-dire au nom du Christ, de le tirer d'embarras et de lui envoyer deux cents roubles. « Comme cet envoi est peut-être difficile à faire d'un bloc, je le prie de m'envoyer *immédiatement* 75 roubles seulement. Ne connaissant pas la personne de Kachpireff, je lui écris d'un ton excessivement respectueux, bien qu'avec un peu d'insistance. »

Un mois plus tard environ, il écrit de nouveau à Maïkoff : « Jusqu'à présent *je n'ai pas reçu un seul copeck de lui;* — il ne fait que des promesses! Si vous saviez seulement dans quelle position nous nous trouvons! Nous sommes trois : moi, ma femme (la seconde femme de Dostoïewsky, Anna Grigorievna) qui nourrit et qui a besoin de manger, et le bébé (une fille nouveau-née, Liouba-qui peut tomber malade à force de privations, et mou) rir! » — « Il faut baptiser Liouba, et ce n'est pas fait, faute d'argent! »

Plus loin on trouve les détails suivants, dont l'âpreté tragique ne peut être comprise que par un homme ayant lui-même éprouvé les horreurs de la misère. Il dit, par exemple, dans une lettre à son frère datée d'avril 1864; « Je ne puis acheter de souliers d'été, j'emploie mes chaussures d'hiver. »

Est-ce possible qu'il (Kachpireff) pense, continue Dostoïewsky, que je ne lui aie parlé de mon dénuement que pour faire

de la rhétorique ? Comment puis-je écrire, lorsque j'ai faim, lorsque j'ai engagé mon pantalon afin d'avoir deux thalers pour un télégramme ? Que le diable m'emporte avec ma faim ! Mais elle (Anna Grigorievna) nourrit l'enfant ; qu'arrivera-t-il si elle met en gage sa dernière jupe de laine chaude ? La neige tombe ici depuis hier ! Anna peut prendre froid ! Est-il possible qu'il ne comprenne pas que je suis *honteux* de lui expliquer tout cela ? Mais ce n'est pas tout encore : il y a quelque chose de *plus humiliant :* nous n'avons pas encore pu payer ni la sage-femme ni nos logeurs, et ma pauvre Anna doit supporter cela pendant le premier mois de ses couches ! Mais ne comprend-il donc pas que ce n'est pas moi seulement, mais *ma femme*, qu'il *offense* en me traitant avec un dédain pareil, après, que je lui ai parlé *de la détresse de ma femme ?* Il nous a offensés, offensés !.... Il m'a donné sa parole ! Par conséquent il n'a pas le droit de dire qu'il n'a cure de ma faim, et que je ne dois pas le presser. Evidemment, il dira qu'il s'en moque !

Et ainsi de suite : des redites inutiles, monotones comme les plaintes d'une souffrance stupide. Ce n'est déjà plus une lettre d'affaires, mais une sorte de délire, ce ne sont plus des lamentations, mais des cris de désespoir. Il n'est même pas juste envers Kachpireff, qui était innocent, ainsi qu'on le vit par la suite ; le retard ne provenait pas de son insouciance, mais de la négligence d'un employé de la banque chargée du paiement. On entend dans cette lettre le son déchirant de la voix de Dostoïewsky, une agitation impétueuse, presque insensée, comme le prodrome d'une attaque d'épilepsie.

Et ils exigent que je fasse de la littérature maintenant ! conclut-il avec furie. Mais puis-je écrire en ce moment ? Je m'arrache les cheveux et passe des nuits blanches ! Je pense continuellement, et j'enrage ! J'attends ! O mon Dieu ! Ma parole, ma parole ! je ne *puis* décrire tous les détails de ma misère ; je rougirais de le faire. Après quoi, on exige de moi de l'art de la poésie pure, sans vertige, et on me cite Tourgué-

neff, Gontcharoff! Que l'on vienne voir dans quelle situation je travaille!

C'est ainsi que se passa toute sa vie, ou presque toute.

« Je suis un artiste, un poète, j'ai enseigné je ne sais quoi! — dit Tolstoï — En revanche, on me payait bien, je mangeais bien, j'étais bien logé, j'avais des femmes, j'étais reçu par la meilleure société, la gloire venait à moi. La littérature, comme la location des terres, est une exploitation habile, avantageuse seulement pour ceux qui y participent, mais non pour le peuple. Aucun travail ne rapporte aussi facilement que le travail littéraire. »

Mais qu'aurait-il dit, Tolstoï, s'il avait vu de ses propres yeux Dostoïewsky, — qu'il considérait cependant comme un vrai artiste et même comme un « proche, un homme qui lui était indispensable » — aller mettre en gage son pantalon pour avoir deux thalers, de quoi envoyer un télégramme? Aurait-il continué à hausser les épaules avec mépris en entendant dire qu'un vrai artiste peut parfois « créer pour avoir de l'argent » et que, dans sa distinction entre le travail mental et le travail manuel, il y a quelque chose d'étroit qui réduit la vie, qui est incompatible avec la vie, comme dans presque toutes les abstractions théoriques de ce genre?

Dans ces pensées et ces sentiments superficiels de Tolstoï sur l'art, le travail, et le besoin, je crois d'ailleurs qu'il ne faut pas voir la dureté ou l'insensibilité de cœur propres aux rassasiés ne comprenant pas les affamés, mais simplement une inexpérience, une ignorance complète de certains côtés de la vie réelle dont la connaissance est indispensable au jugement moral.

La tendance vers la perfection infinie, la satisfaction de sa propre conscience artistique, c'est là pour Dostoïews-

ky une question de vie ou de mort. « Ne pensez pas — écrit-il à Maïkoff dans cette terrible année 1869 — que e me contente de faire des gros sous. Quelque mauvais et abominable que soit ce que j'écris, l'idée du roman et son élaboration me sont, à moi, pauvre homme, à moi auteur, plus précieuses que tout au monde! Il ne s'agit pas de gros sous, mais de mon idée la plus chère et la plus ancienne. Naturellement, je la maltraite, mais que faire? Le croiriez-vous? Bien que je les aie préparés depuis trois ans, il y a des chapitres que j'écris, puis que je mets au rebut, pour les écrire et les récrire de nouveau. » En terminant l'une des plus belles et des plus profondes de ses œuvres, *l'Idiot*, il se plaint : « Je suis mécontent jusqu'au dégoût de ce roman. Maintenant je fais un dernier effort pour la troisième partie. Si je corrige le roman, je me corrigerai moi-même, sinon, je suis perdu. » Avant de partir pour l'étranger, alors qu'il travaille à *Crime et Châtiment*, il dit : « J'avais beaucoup d'écrit et de prêt à la fin de novembre, j'ai tout brûlé, je puis l'avouer maintenant. Cela ne me plaisait plus à moi-même. Je fus séduit par un nouveau plan, une nouvelle forme, et je recommençai. »

« Je travaille, en général, nerveusement, avec peine et l'esprit soucieux — dit Dostoïewsky — lorsque je m'acharne avec trop d'assiduité à ma besogne, je suis même malade physiquement. » Dans une autre lettre datée de Genève : « Je travaille beaucoup, beaucoup. Cependant, les attaques prennent définitivement le dessus, et, après chacune d'elles, je ne puis rassembler mes idées pendant quatre jours. » « Les attaques se répètent chaque semaine maintenant, » – écrit-il de Pétersbourg lors de son dernier séjour dans cette ville; « ressentir et *s'avouer* clairement cet ébranlement des nerfs et du cerveau est une insup-

portable torture... Ma raison se troublait en vérité. Je le sentais; et cet énervement me menait parfois à des instants de furie. » — « Je suis consumé par une fièvre intérieure, j'ai des frissons, une forte fièvre chaque nuit, et je maigris affreusement. » — « J'ai une attaque tous les dix jours, puis j'en mets cinq à revenir à moi. Je suis un homme perdu ! »

« Pourtant, il me semble toujours que je vais seulement commencer à vivre, » — confesse-t-il dans une de ses lettres les plus désespérées. « C'est risible, n'est-ce pas ? Quelle vitalité de chat ! » — « Il m'est arrivé de le voir après les moments les plus douloureux, après la suspension du journal, la mort de son frère, dans des difficultés atroces à cause de ses dettes, » — raconte Strakhoff ; — « il ne perdait jamais complètement courage, et je crois qu'il est impossible de se représenter des circonstances qui auraient pu l'écraser. » Dostoïewsky aurait pu dire de lui-même les paroles de Dimitri Karamasoff : « Je vaincrai toutes les souffrances, si je puis dire seulement et me redire à chaque instant : je suis ! Dans mille douleurs — je suis ; crispé par la torture — je suis ! Je suis lié au poteau, mais j'existe, je vois le soleil, et, si je ne le vois pas, je sais qu'il existe. Et savoir que le soleil existe, c'est toute la vie. »

C'est précisément pendant ces quatre années, frappé par la mort de son ami, de son frère, de sa femme, relancé par ses créanciers, poursuivi par le pouvoir et les ennemis du pouvoir, incompris des lecteurs, dans la solitude, la pauvreté, la maladie, qu'il créa l'une après l'autre, ses plus grandes œuvres : en 1866, *Crime et Châtiment;* en 1868, *l'Idiot;* en 1870, *les Possédés*, et c'est aussi à cette époque qu'il pensait aux *Frères Karamazoff*. En outre, il est difficile de se représenter par son œuvre, quel-

que immense qu'elle soit, ce qu'il aurait voulu et sans doute pu créer dans d'autres conditions d'existence, Strakhoff, qui connut bien l'histoire intime de cette création, dit : « Evidemment, il n'a écrit que la dixième partie des romans auxquels il pensait et qu'il portait en lui pendant de longues années; il en racontait quelques-uns en détail et avec beaucoup d'enthousiasme : il avait une foule de thèmes, tout prêts, qu'il n'eut pas le temps de développer. »

Strakhoff a parfaitement raison de dire de Dostoïewsky : « Ce n'est pas un simple littérateur, mais un vrai héros de la littérature. » Oui, quels qu'aient été les défauts et les faiblesses de Dostoïewsky, il y a eu dans sa vie au moins quelques instants auréolés de sainteté et d'héroïsme.

L. Tolstoï dit, en parlant des littérateurs russes qu'il eut l'occasion de voir dans sa jeunesse, et parmi lesquels aurait pu se trouver Dostoïewsky, que le hasard seul l'empêcha de rencontrer : « Je me suis convaincu que presque tous ces écrivains étaient des gens immoraux, sans nul caractère... mais pleins d'assurance et contents d'eux-mêmes comme ne peuvent l'être que des gens tout à fait *saints* ou ceux qui ne savent absolument pas ce que c'est que la sainteté. Maintenant, lorsque je me souviens de cette époque, de mes dispositions d'alors et de celles de ces gens... j'ai honte et pitié, j'éprouve le sentiment que l'on ressent dans une maison de fous. »

Pendant toute sa vie, L. Tolstoï resta fidèle à cette opinion et vit dans le monde littéraire russe un hospice d'aliénés. Pendant toute sa vie, il rechercha sa sainteté et sa justification dans l'éloignement qu'il éprouvait pour toute société cultivée, et qui le faisait se réfugier auprès du peuple, dans la mortification de la chair, dans le tra-

vail manuel, en toute chose, excepté dans le domaine où Dieu l'avait appelé.

Dostoïewsky a prouvé par toute son existence que si, dans les siècles passés, les rois, les législateurs, les guerriers, les prophètes, les ascètes pouvaient être des héros, dans le monde contemporain, le Verbe pouvait aussi avoir ses héros.

CHAPITRE VIII

LE CHRISTIANISME DE TOLSTOÏ ET LE CHRISTIANISME DE DOSTOÏEWSKY

Ceux qui ne reconnaissent que la sainteté chrétienne, et la prépondérance forcée et meurtrière de l'esprit sur la chair, trouveront juste le jugement que Léon Tolstoï porte sur sa propre vie : « J'ai dévoré le fruit du travail des paysans, j'ai puni mes moujiks, j'ai trompé, j'ai été débauché. Le mensonge, le vol, les adultères de toutes sortes, l'ivrognerie, le viol, le meurtre... — il n'y a pas de crime que je n'aie commis... »

Mais si nous estimons qu'il existe, outre la sainteté de l'esprit, *une sainteté de la chair*, outre la sainteté chrétienne, une sainteté païenne, si, du moins, nous admettons celle de l'Ancien Testament, que le Christ vint compléter et non pas abroger, — la vie de Tolstoï, considérée à ce point de vue, nous apparaîtra, au contraire, très harmonieuse, intégrale, belle, *somptueuse à voir*, comme dit le peuple; car il n'a pas été « voleur », mais économe et bon maître pour ses serviteurs, non point « assassin », mais guerrier courageux, non pas « ivrogne », mais sage et sobre épicurien, n'avant connu d'autre ivresse que celle de la plus innocente joie de vivre, non point adultère, mais époux fidèle, ayant gardé pure et immaculée la sainteté du toit conjugal,

tendre père de famille, pareil aux patriarches de l'Ancien Testament, à Abraham, à Isaac et à Jacob. De cette vie pleine de pureté, non point virginale, mais chaste dans la volupté même, il nous vient un vent de fraîcheur comme d'un vieil arbre encore vert, comme d'une source vive, froide et transparente. Il n'y a ni contradictions maladives ni mensonges dans la vie de Tolstoï, pas plus que dans ses actes et dans ses sentiments mêmes. Les contradictions ne commencent que là où la plénitude de sa vie païenne apparaît en regard des défectuosités de son christianisme. Ce ne sont pas ses œuvres qui l'accusent, ce sont ses paroles et ses pensées. Pour que la vie de Tolstoï apparaisse impeccablement belle, il faut oublier non ce qu'il fait et ce qu'il sent, mais seulement ce qu'il dit et pense de ses actes et de ses sentiments. Il a accompli la loi ancienne, et tout le drame de sa vie consiste en ce que sa foi et sa conscience n'ont pas justifié ses actes. Et n'est-ce pas là le drame de tous les hommes de l'ancienne loi, de tout l'Israël spirituel? Tous, après avoir accompli la loi, ne se contentent pas de cette loi et attendent un Libérateur. Mais, quand vient le Messie, trop longtemps pliés sous le joug, ils n'ont pas la force de le reconnaître dans sa terrible liberté. Ils le renient et se remettent à attendre éternellement. Et dans cette attente consiste leur sainteté. Pour nous, l'ancienne loi, qui sanctifie la chair, n'appartient pas au passé seulement. Elle est éternelle, et on la retrouve au sein du christianisme (le Fils ne fait-il pas un avec le Père?) mais elle y est, jusqu'à présent, incomprise et inconsciente. Il faut l'admettre cependant pour reconnaître à Tolstoï le droit de dire avec une si fière assurance : « Je n'ai rien à cacher aux hommes, tous peuvent savoir ce que je fais. » Sa vie a soutenu

cette épreuve : les derniers voiles en sont levés; elle apparaît nue aux yeux du monde entier. Il n'a pas de honte à ressentir : elle est toute pure, toute sainte, non pas cependant de la sainteté qu'il eût désirée, et qui semble chrétienne à Tolstoï aussi bien qu'à la majorité de ses contemporains. S'il devait avoir honte de quelque chose, ce ne serait ni de ses actions ni de ses sentiments, mais seulement de ses paroles et de ses pensées. Mais n'est-ce donc rien que de voir la nudité spirituelle de ce vieillard de soixante-dix ans aussi innocente que celle d'un enfant ? Quelle autre vie, dans la société actuelle, aurait pu sortir victorieuse d'une telle épreuve?

Il semble, en tout cas, que ce n'aurait pas été celle de Dostoïewsky.

Il est très facile de tomber dans l'erreur et dans l'injustice en comparant la vie de L.Tolstoï et celle de Dostoïewsky, car nous savons tout du premier, alors que nous ne connaissons pas complètement le second, que nous ignorons le trait principal peut-être de son génie ; nous sommes renseignés par des allusions contenues dans ses lettres, par des légendes et surtout par le reflet de son individualité dans son œuvre; mais nous devinons qu'un côté tout entier de sa vie nous est caché. Il faut rendre justice aux amis intimes de Dostoïewsky qui ont pris soin de nous laisser sa biographie : ce sont des gens excessivement attentifs, respectueux pour la mémoire du défunt; ils le sont même trop. Personne n'était moins fait pour comprendre ce que l'Apocalypse appelle « les profondeurs sataniques » et ce qui était si bien dans la nature de Dostoïewsky. Un esprit aussi délié, aussi pénétrant que Strakhoff, s'il ne l'ennoblit pas, simplifie d'une manière exagérée la personnalité de Dostoïewsky, l'adoucit, l'émousse, l'affine, l'amène au niveau commun et vulgaire.

En tout cas, en étudiant la personnalité de Dostoïewsky, nous devons prendre en considération le besoin invincible qu'il avait, comme artiste, d'étudier les principes les plus dangereux et les plus criminels du cœur humain. Les gouffres de la volupté, dans toutes ses manifestations, l'attiraient surtout. En commençant par la volupté supérieure, inspirée, qui confine à l'enthousiasme religieux de « l'ange » Alecha Karamasoff, pour finir par la volupté d'un méchant insecte, « de l'araignée qui dévore son mâle, » — il y a là toute la gamme des chatoiements et des nuances de la plus mystérieuse des passions humaines, étudiée dans ses perversions les plus maladives et les plus aiguës.

Il existe en manuscrit un chapitre non publié des *Possédés*, la confession de Stavroguine, où celui-ci raconte, entre autres choses, comment il déprava une fillette. C'est une des plus puissantes créations de Dostoïewsky et il y règne un ton de sincérité si effrayant que l'on comprend ceux qui ne se décidèrent pas à publier ce chapitre, même après la mort de Dostoïewsky : il y a là quelque chose qui va « au delà » de l'art : c'est trop vivant.

Dans les méfaits de Stavroguine, dans les dernières bassesses même de sa chute, il y a, pour ainsi dire, un reflet indélébile et démoniaque de ce qui fut de la beauté ; il y a la grandeur du mal. Mais Dostoïewsky n'a pas reculé devant d'autres débauches infimes et vulgaires, sans grandeur aucune. Le héros ou « l'anti-héros » de ses *Souvenirs de bas-fond* atteint au niveau spirituel des plus grands héros de ses romans, de ceux qui étaient le plus près de son cœur. Il exprime l'essence même des doutes et des luttes religieuses de l'artiste. On sent parfois, dans cette confession, que Dostoïewsky s'accuse et se flagelle lui-même, non moins impitoyablement, mais

d'une façon plus terrible que L. Tolstoï, dans sa *Confession*. Voici cependant ce que ce héros avoue :

Par moments...je me plongeais dans la débauche,mais dans une débauche vile,souterraine,sombre, infâme.Mes misérables passions étaient aiguës, brûlantes, d'une irritabilité maladive, perpétuelle. Les accès avaient quelque chose d'hystérique ; ils étaient accompagnés de larmes et de convulsions. Toutes ces impressions étaient provoquées par une nostalgie intense,par une soif énervée de contradictions, de contrastes,et je me lançais dans la débauche. Je faisais cela, seul, dans la nuit, dans le mystère, dans la peur, dans la boue, plein d'une honte qui ne me quittait pas, même aux instants les plus abominables, et qui, dans ces moments-là, devenait une malédiction. A cette époque, déjà, je portais un bas-fond dans mon âme. J'avais horriblement peur d'être vu, rencontré, reconnu...

Il y a dans toutes ces peintures de Dostoïewsky une telle force et une telle hardiesse, une telle nouveauté de découvertes et de révélations, qu'une question troublante se pose parfois : pouvait-il savoir tout cela rien que par une expérience *extérieure*, en observant simplement les autres hommes ? Est-ce *seulement* une curiosité d'artiste ? Évidemment, il n'a pas eu besoin de tuer une vieille femme pour ressentir les émotions de Raskolnikoff. Sans doute, il faut faire une grande part à la clairvoyance du génie: mais peut-on lui attribuer *tout* ? D'ailleurs, en admettant même qu'il n'y eût rien dans les actes, dans la vie de Dostoïewsky, qui correspondît à cette curiosité criminelle ou, du moins, à ce paroxysme de recherche artistique, on est frappé des images qui hantaient sa fantaisie. Jamais celle de Tolstoï n'eût pu en évoquer de pareilles. C'est dans ce domaine que la fantaisie de L.Tolstoï n'a jamais réussi,bien qu'elle ait pénétré dans d'autres gouffres de volupté, non moins profonds, mais différents de ceux-là. L. Tolstoï n'aurait jamais compris la curiosité artistique de Dostoïewsky devant les « morsures de la taren-

tule», devant le détournement d'une fillette, devant l'aventure amoureuse de Fédor Karamazoff et d'Élisabeth Smerdiachtchaïa. Une telle curiosité lui aurait paru insensée ou répugnante. L'instinct sexuel apparaît parfois chez lui comme une force cruelle, grossière, bestiale même, mais jamais il n'est perverti, contre-nature. Pour le créateur d'*Anna Karénine* et de la *Sonate à Kreutzer*, le plus grand des crimes humains que puisse punir la justice divine telle que la comprend la loi de Moïse, c'est la violation de la fidélité conjugale. La norme d'après laquelle il mesure toutes les manifestations de la vie sexuelle est la pureté élémentairement simple, saine, patriarcale, familiale, qui inspire la loi de Jéhovah : « Croissez et multipliez ! » Lévine avoue un jour qu'il n'a jamais pu, de toute sa vie, se représenter le bonheur avec une femme autrement que dans le mariage, et que séduire la femme d'autrui lui semble, à lui, qui possède Kitty, aussi stupide que le serait le vol d'un petit pain à l'étalage d'une marchande par un homme qui sort d'un copieux repas. Quels que soient les remords causés à Tolstoï par les adultères qu'il a soi-disant commis, nous sentons que, comparé à Dostoïewsky, il est, sur ce terrain, aussi naïf que Lévine ou que le petit Irténieff, amoureux à seize ans de la fille de chambre Sacha, qu'une timidité sauvage l'empêche d'embrasser.

Mais, je le répète, celui qui étudie la vie de Dostoïewsky marche à tâtons, dans l'obscurité. Il n'y a pas de témoignages exacts et clairs sur lesquels on puisse s'appuyer. Il n'existe que des allusions. A l'âge de vingt-cinq ans, après avoir parlé dans une lettre à son frère de ses entraînements pour une Mina, une Claire, une Marianne et des remontrances que Biélinsky et Tourguénieff lui font au sujet de sa « vie désordonnée », il

déclare : « Je suis malade des nerfs, et je crains une fièvre cérébrale. Je suis si dévoyé qu'il m'est impossible de vivre une vie régulière. »

Voici encore un indice, pris dans un autre domaine, qui donne aussi la mesure des extrémités où Dostoïewsky était capable d'atteindre non seulement en imagination, mais en réalité :

Mon cher Apollon Nicolaiévitch — écrit-il en 1869, de l'étranger, à Maïkoff — je sais que je puis vous considérer comme mon juge. Vous êtes un homme de cœur... Il ne m'est pas douloureux de me confesser à vous. Mais je vous écris à *vous seul*. Ne m'abandonnez pas au jugement des hommes! Comme nous passions non loin de Bade, je résolus de m'y arrêter. Une pensée séduisante me tourmentait : c'était de sacrifier dix louis d'or pour gagner deux mille francs et peut-être plus. Ce qu'il y a de plus infâme, c'est qu'il m'est arrivé autrefois de gagner; ce qui est pis encore, c'est que ma nature est mauvaise et trop passionnée. Le diable me joua médiatement un tour : en trois jours je gagnai quatre mille francs avec une facilité extraordinaire. L'essentiel, c'est le jeu lui-même. Si vous saviez comme il vous attire ! Non, je vous le jure, il n'y a pas que de la cupidité là-dedans ! Je continuai à jouer et je perdis. Je perdis mes *dernières* ressources; excité jusqu'à la fièvre, je perdis. Je me mis à engager mes effets. Anna Grigorievna a *tout* engagé, jusqu'à ses derniers bibelots. Quel ange ! comme elle m'a consolé !

Suivent des demandes d'argent qui semblent humiliantes, même si l'on fait la part de l'intime amitié qui liait Dostoïewsky à Maïkoff :

Je sais bien, Apollon Nicolaïévitch, que vous-même n'avez pas d'argent *de trop*. Jamais je ne me serais adressé à vous pour vous prier de m'aider. Mais je me noie, je suis complètement noyé. Dans deux ou trois semaines, je serai littéralement sans le sou ; et celui qui se noie tend la main, sans interroger sa raison. Je n'ai *personne*, sauf vous, et, si vous ne m'aidez pas, je suis perdu, absolument perdu ! Cher ami,

sauvez-moi ! Je vous en récompenserai par un amour et un attachement éternels. Si vous n'avez pas d'argent, empruntez-en à n'importe qui pour moi ! Pardonnez-moi de vous écrire ainsi ! Ne me laissez pas seul ! Dieu vous en récompensera. Arrosez d'une goutte d'eau l'âme qui s'est desséchée au désert ! Au nom de Dieu !

Ce qu'il y a de remarquable dans ces dernières expressions « la goutte d'eau », « l'âme desséchée au désert », c'est l'humble éloquence du style. C'est celle des misérables fantoches des romans de Dostoïewsky, comme « l'ivrogne » Marmeladoff ou cet aigrefin, le capitaine Lébedkine, décrivant leur pauvreté. On retrouve dans cette lettre des tournures des romans. On voit que Dostoïewsky ne sait plus ce qu'il dit ; il n'est pas maître de lui ; l'opinion que Maïkoff aura de lui lui est indifférente ; il se laisse entraîner, il est en proie à la fièvre, presque à l'hystérie ; il est encore comme enivré de la volupté du jeu. On sent que, s'il avait reçu à Bade même l'argent qu'il demandait, il l'aurait immédiatement perdu comme le reste.

Un jour, dans sa jeunesse, Tolstoï, lui aussi, perdit beaucoup au jeu. Mais il ne se laissa pas entraîner plus loin, il sut s'arrêter à temps, grâce à l'empire sur soi-même et à la sobriété qui ne l'abandonnent jamais, si ce n'est dans la pensée, du moins dans l'action. Il cessa de jouer, partit pour le Caucase, s'installa dans un village cosaque, y vécut avec la plus stricte économie, ne dépensant que cinq roubles par mois, amassa de l'argent, et paya ses dettes de jeu. Bien que ce ne soit là qu'un petit détail de son existence, on y voit la vraie force de Tolstoï, le sentiment de la mesure, l'empire sur soi-même, la retenue, et, par conséquent, sa supériorité morale sur Dostoïewsky, si on envisage les choses à un certain point de vue.

Ce ne sont là que des détails. Mais nous savons que Dostoïewsky se laissa également entraîner dans des occasions plus graves. C'est ainsi que, avec un accès de vanité juvénile, il s'imagina avec son *Sosie*, avoir dépassé *les Ames mortes* de Gogol. Aveuglément indigné contre Biélinsky, il accusa de « méchanceté lâche », « de stupidité infecte » cet homme peut-être insuffisamment sagace, mais en tout cas bienveillant au plus haut degré. Dans la lettre où il parle à Maïkoff de sa perte au jeu, il fait cette généralisation, significative de toute sa personnalité morale : « Partout et en tout je vais jusqu'à la dernière limite ; pendant toute ma vie, j'ai été trop loin. » Il faut ajouter que, s'il lui arriva « d'aller trop loin », ce n'est pas par force, mais par faiblesse, par manque d'empire sur lui-même.

« Ne m'abandonnez pas au jugement des hommes ! » demande-t-il à Maïkoff. Cela rappelle le héros de *Souvenirs de bas-fond :* « J'avais horriblement peur d'être vu, rencontré, reconnu. » Peut-être n'éprouve-t-il pas de remords, n'a-t-il pas honte dans son for intérieur de sa « nature mauvaise et trop passionnée », comme il le dit ; mais il n'a cependant pas la force de l'étaler au jour et de la justifier « devant le jugement des hommes ». C'est là sa faiblesse : c'est avoir honte du mal, de ce mal qui ne consiste pas dans des actes, mais précisément dans la honte qu'on en a. N'est-il pas indifférent, après tout, qu'il y ait eu peut-être, dans la vie de Dostoïewsky, quelque chose qui correspondît à la curiosité criminelle de son imagination ? L'essentiel est qu'il pensât et sentît comme s'il eût pu avoir l'audace d'accomplir ce *quelque chose*, mais non celle de dire, comme L. Tolstoï : « Je n'ai rien à cacher aux hommes, que tous voient ce que je fais ! » Non, Dostoïewsky n'aurait pas osé

enlever les derniers voiles qui recouvraient sa vie, la déshabiller aux yeux du monde entier. Sa vie n'aurait pu supporter cette nudité. Il nous a caché ou, du moins, il aurait voulu nous cacher quelque chose; et nous sentons que ce côté obscur de sa vie n'a rien de saint ni de superbe, ou, tout au moins, qu'il ne lui a paru, à lui-même, ni saint, ni superbe.

Si l'existence de Tolstoï sort des profondeurs de la vie inconsciente comme l'eau d'une source virginale et pure, celle de Dostoïewsky en jaillit comme le feu d'un volcan, mêlé de lave, de vapeur, de fumée et de miasmes.

Il est impossible de ne pas croire aux efforts sincères que fait Tolstoï pour aimer son prochain. On peut se demander, en revanche, s'il l'aime d'un amour vraiment chrétien. Quant à Dostoïewsky, la flamme de cet amour brille jusque dans les détails les plus intimes de sa vie, qu'elle pénètre et purifie. Dans une de ses lettres, il confie à Maïkoff son beau-fils orphelin : « Pacha est un bon garçon, un aimable garçon, qui n'a personne à aimer. Je partage et je partagerai, pendant toute ma vie, ma dernière chemise avec lui. » Celui qui a aimé lui-même sentira que ce n'est pas là une vaine parole, mais que Dostoïewsky est vraiment prêt à partager « sa dernière chemise » avec l'enfant, sans considérations abstraites, sans se demander s'il a le droit de secourir les pauvres.

A la mort de sa fille Sonia, il écrit :

Pour me consoler, on me dit que j'aurai encore des enfants. Mais où est Sonia ? Où est cette petite personne pour laquelle, je le dis hardiment, je me serais laissé crucifier pourvu qu'elle vécût? Plus le temps passe, plus le souvenir devient amer, et plus je vois clairement le visage de ma défunte Sonia. Il y a des minutes qui sont intolérables. Elle me connaissait déjà, le

jour de sa mort, lorsque je quittai la maison pour aller lire les journaux, n'ayant pas l'idée qu'elle mourrait deux heures après ; elle m'avait suivi et accompagné des yeux, elle m'avait tant regardé que ce souvenir me revient de plus en plus distinctement. Jamais je ne l'oublierai, jamais je ne cesserai de me tourmenter à son souvenir. A supposer même que j'aie un autre enfant, je ne comprends pas comment je pourrai l'aimer, où je trouverai de l'amour... il me faut Sonia.

Il l'aimait, l'enfant de sa chair, non seulement par la chair, mais aussi par l'esprit, c'est-à-dire *chrétiennement*, non pour lui, mais pour elle, comme une individualité séparée, éternelle, irremplaçable. Jamais il ne se serait consolé de la perte d'un enfant avec d'autres enfants nouveau-nés, comme le patriarche Job de l'Ancien Testament. « Et où est Sonia ? Il me faut Sonia. » Dans tout ce que L. Tolstoï a fait, dit, pensé et senti, il n'y a rien de pareil à ces simples paroles, pleines d'un amour ingénu.

On se souvient involontairement de ce que Tolstoï disait un jour à un étranger, en parlant de son amie la plus fidèle, de celle qui lui a donné toute sa vie, qui non seulement l'a aimé, mais « a eu *pitié* » de lui, qui, pendant trente ans, a pris soin de lui comme d'un enfant, avec une tendresse maternelle, de sa femme Sophie Andréiewna : « C'est parmi les hommes que je me chercherai un ami ; nulle femme ne peut remplacer un ami. Pourquoi mentons-nous à nos femmes en leur affirmant que nous les considérons comme nos amis ? Ce n'est pas vrai ! » Ce sont là des paroles froides et dures, peut-être. Oui dures, mais dépourvues de malice, innocentes, belles même, d'une beauté, il est vrai, qui n'a rien de chrétien. On sent là le froid de toute une vie, le froid d'une source souterraine. Si seulement Tolstoï n'en avait ni

peur, ni honte lui-même, s'il restait tel que Dieu l'a créé ! Ce que je crains chez lui, ce n'est pas le grandiose amour de soi, le froid païen des arcanes virginalement pures de son être, c'est plutôt la chaleur superficielle et mesurée de son christianisme voulu.

C'est ainsi qu'au fond L. Tolstoï et Dostoïewsky sont tous deux, dans leur vie, sincères et loyaux ; mais cette sincérité n'est pas complète : ils ne sont pas parfaits. Car, outre le froid de l'abîme, il y a celui de l'éther céleste, outre le feu souterrain il y a celui du soleil. Ni l'un ni l'autre n'atteignent ce domaine supérieur, *unificateur*, où l'azur éternel est éclairé par l'éternel soleil, où les Deux Natures n'en font qu'Une.

En tous cas, le feu de Dostoïewsky est aussi saint que le froid de L. Tolstoï. Pour moi, quels que soient les traits vilains, honteux, criminels même — s'il y en a eu vraiment — que présentent la vie ou les actes de Dostoïewsky son image n'en saurait être assombrie en moi. Rien n'éteindra, l'auréole de sainteté qui l'entoure à mes yeux, car je sens que la flamme qui brûlait en lui a tout purifié, tout vaincu. Il ressentait lui-même la force de ce feu purificateur. C'est par lui qu'il vécut et qu'il mourut. « Je suis brûlé par une fièvre intérieure, j'ai des frissons de fièvre chaque nuit et je maigris affreusement, » écrivait-il bien des années avant sa mort. Dans la seconde moitié de l'an 1880, alors qu'il écrivait *les Frères Karamasof*, Strakhoff se rappelle qu'il était extraordinairement maigre et épuisé. Evidemment, il ne vivait que par les nerfs ; tout le reste de son corps était parvenu à un tel degré de fragilité que le premier petit choc pouvait le briser. Une chose encore plus étonnante, c'était son endurance en face du labeur intellectuel. Il écrivait 25 ou 30 feuilles,

format d'imprimerie, par an; et cependant le travail lui devenait plus difficile, comme il me le disait lui-même. » Au commencement de l'année 1881, il fut atteint d'une violente crise d'emphysème, conséquence du catarrhe des voies pulmonaires dont il souffrit pendant les neuf dernières années de sa vie. Le 26 janvier, une hémorragie se produisit dans la gorge ; il cracha du sang. Sentant l'approche de la mort, il voulut se confesser et recevoir les derniers sacrements. « Pendant toute sa vie, aux minutes décisives, dit Strakhoff, il avait, d'après ce que m'a conté sa femme Anna Grigorievna, l'habitude d'ouvrir au hasard l'Evangile qui l'avait accompagné aux travaux forcés, et de lire les premières lignes de la page ouverte. C'est ce qu'il fit à ce moment là : il pria sa femme de lui lire le passage. C'était le verset II du chap. III de l'Evangile selon saint Matthieu : « Mais Jean « l'en empêchait fort en lui disant : J'ai besoin d'être bap- « tisé par toi, et tu viens vers moi ! » Mais Jésus, répon- « dant, lui dit : « Ne m'empêche pas, car il nous convient, « à nous, d'accomplir la grande justice ! » Lorsque sa femme eut lu ce passage, Dostoïewsky lui dit : « Tu entends, ne m'empêche pas, cela signifie que je vais mourir ! » Il ferma le livre et mourut, en effet, subitement quelques heures plus tard, par suite de la rupture d'une artère pulmonaire.

« La grande justice, » à laquelle il pensait à ses derniers moments, avait été l'idéal de toute sa vie. Il faut espérer qu'il l'a accomplie dans la mort, et qu'elle l'a complètement disculpé devant le Juge éternel.

Dans les soirées littéraires, Dostoïewsky aimait à lire *le Prophète* de Pouchkine. Au dernier vers : « Que ton verbe consume les cœurs des hommes ! » sa voix qui, d'abord faible, s'était élevée peu à peu, devenait un cri

puissant et faisait trembler le public libéral conservateur, froid et terne, de Pétersbourg. C'est que ce public sentait, malgré sa platitude, comme les Florentins aux sermons de Savonarole, que, dans l'homme qui était devant lui, brûlait en effet ce feu sacré auquel s'allument les grands incendies religieux.

« Tout cela est très bien, » disait-il après les acclamations qu'excitaient ses conférences, « et pourtant *ils ne comprennent pas l'essentiel* ». « Dans tout cerveau, » écrit-il, « il reste quelque chose qu'on ne saurait transmettre aux autres hommes..., quelque chose qui ne sortira jamais de sous votre crâne... Et ainsi vous mourrez sans avoir transmis à qui que ce soit ce qui était peut-être l'essence de votre idée ! »

N'aurait-il pas le droit d'en dire autant aujourd'hui que sa gloire est éclipsée par celle de son grand rival, maître du présent, quoique aussi incompris, en ce qu'il a d'*essentiel*, que Dostoïewsky lui-même, à qui peut-être appartient l'avenir ? Je ne dis pas cela pour diminuer Tolstoï. Le présent n'est pas moindre que l'avenir? Aujourd'hui c'est déjà demain, dont le voile n'est pas encore levé. Derrière Dostoïewsky, d'ailleurs, et derrière Tolstoï, nous pressentons un maître qui sera plus grand qu'eux deux, qui unira le présent à l'avenir, qui, du présent fera l'avenir, qui, consciemment, dévoilera à tous cette chose *essentielle*, inexprimée chez Tolstoï comme chez Dostoïewsky.

« Les œuvres de Pouchkine, de Gogol, de Tourguénieff, de Derjavine, » dit L. Tolstoï, « sont inutiles au peuple et lui sont inconnues. Notre littérature n'est pas et ne sera jamais greffée sur le peuple. Ces œuvres, que nous prisons tant, resteront de l'ivraie pour le peuple. » Un jour qu'il conversait avec un cocher qui lui demandait



son livre *Enfance et Adolescence*, Tolstoï répondit : « Non, c'est un livre futile. J'ai écrit beaucoup de bêtises dans ma jeunesse. Je te donnerai *Allez à la lumière pendant qu'il fait clair!* C'est beaucoup mieux que *l'Enfance et l'Adolescence!* »

« Je fais comme saint Paul, » dit Dostoïewsky, « on ne me loue pas, je me louerai donc moi-même ! » Peu de temps avant sa mort il écrivit, dans son carnet de notes, sous la rubrique : *Moi :* « Je suis évidemment d'essence populaire, car mes tendances découlent des profondeurs de l'âme chrétienne du peuple ; inconnu du peuple russe actuel, je serai connu de celui de l'avenir. »

Cependant, malgré le contraste que présentent ces opinions, chacun des deux écrivains a raison.

Evidemment, l'un et l'autre — Tolstoï et Dostoïewsky — sont populaires en ce sens qu'ils introduisent l'esprit du peuple russe dans l'œuvre de la civilisation russe, qu'ils tendent à ce qui doit un jour devenir populaire, et en même temps universel. Mais atteignent-ils vraiment ce but ?

Il me semble qu'ils n'ont fait, l'un et l'autre, qu'apercevoir l'abîme qui sépare le peuple de la civilisation, après quoi ils ont voulu être peuple. Mais vouloir être peuple, vouloir être simple, c'est ne pas l'être. Ni l'un ni l'autre ne possèdent cette simplicité qui fait de l'*Iliade*, du *Prométhée*, de la *Divine Comédie* l'expression suprême de l'esprit populaire et l'unit à l'esprit universel. Tolstoï et Dostoïewsky sont trop complexes ; et, si les choses demeurent au point où elles en sont, leurs œuvres resteront encore longtemps « de l'ivraie » pour le peuple.

Le fondateur d'une nouvelle « secte » qui s'intitule elle-même « l'église des chrétiens orthodoxes », le paysan

Tikon Biélonojkine, ancien forçat de l'île Sakhaline, qui se considère et qui est considéré par ses adeptes comme « un Christ » — disait il y a quelque temps à un Russe « cultivé », étudiant les mœurs et coutumes du peuple :

— Vous recueillez de l'huile ? Je comprends. Vous avez versé beaucoup d'huile dans la lampe. Allumez-la afin que les hommes aient la lumière ! Sinon, à quoi bon l'huile ? »

Ne sommes-nous pas tous de l'huile sans lumière, nous, gens de culture et d'idées conscientes ? Les hommes de force et de foi élémentaires, — le peuple, ne sont-ils pas de la lumière sans huile? Si l'huile ne s'unit pas à la flamme, elle sera perdue et le feu s'éteindra. Il me semble que Tolstoï et Dostoïewsky sont les grands précurseurs de celui qui approchera le flambeau de l'huile et fera de la lumière.



Telles sont ces deux vies, ces deux personnalités russes.

Lorsque j'examine chacune d'elles isolément, je puis les juger et les comparer ; je puis attribuer à l'une la prédominance sur l'autre : mais, quand je les vois ensemble, je ne sais laquelle me tient le plus à cœur ; j'ignore laquelle des deux m'inspire le plus d'amour.

Quelqu'un qui a eu l'occasion de voir L. Tolstoï le décrit ainsi : « Il avait un visage de paysan, simple, rustique, au nez large, à la peau hâlée, aux sourcils épais et retombants, sous lesquels apparaissaient de petits yeux gris et vifs. Parfois, il s'échauffait, il éclatait tout à coup, et ses yeux lançaient à l'interlocuteur un regard *perçant* et *pénétrant*. Malgré toute la vulgarité de ce visage — ajoute le même témoin oculaire — on sen-

tait immédiatement en Tolstoï l'homme d'une classe supérieure, « l'homme du monde, le grand seigneur russe ».

On remarque généralement sur les traits des grands hommes qui représentent la culture russe, sur le visage du vieux Tourguénieff, par exemple, cette vulgarité de « campagnard », de « paysan », unie à la distinction la plus élevée, à la « noblesse » russe la plus authentique, marquée d'un sceau de distinction européenne. Et cette union paraît naturelle, comme si ces deux éléments, au lieu de se gêner, se complétaient mutuellement l'un l'autre.

Il manque un trait à cette description de l'extérieur de Tolstoï : son visage est celui d'un homme qui a vécu une vie longue et magnifique, orageuse peut-être, mais exemplairement heureuse, une vie selon la nature : c'est le visage d'un patriarche ou d'un vieux « païen, » du géant Nemrod, de l'oncle Yérochka. Malgré ses rides de septuagénaire, il respire une fraîcheur et une jeunesse inaltérables, ainsi qu'une froideur quelque peu impassible et hautaine, propre en général aux grands représentants du paganisme.

A côté de lui, voyons le visage de Dostoïewsky qui, même dans sa jeunesse, « ne semblait pas jeune », avec les ombres et les plis de souffrance marqués sur ses joues creuses, avec son énorme front dénudé où se lisent toute la clarté et la majesté de l'esprit, ses lèvres minces, qui semblent contractées par une convulsion du « mal sacré », son regard indiciblement grave, comme tourné en dedans, ses yeux légèrement louches, yeux de prophète ou de démoniaque. Ce qu'il y a de plus torturant dans cette figure, c'est, pour ainsi dire, *l'immobilité dans le mouvement*, l'impulsion qui s'arrête tout à coup et se fige pendant l'effort le plus intense.

Et malgré tout le contraste qu'offrent ces deux visages,

ils semblent parfois se ressembler étrangement. Le visage de Dostoïewsky n'a-t-il pas, tout comme celui de Tolstoï, quelque chose de paysan, de *peuple ?* « Dostoïewsky, dit Strakhoff, avait tout à fait l'air d'un soldat, c'est-à-dire que ses traits étaient ceux du peuple. » Mais une question se pose : Si,pour nous autres, intellectuels, ces visages semblent populaires au plus haut degré, le peuple lui-même les reconnaîtra-il comme tels ? Ne trouvera-t-il pas qu'ils présentent ce que le paysan russe aime le mieux dans le « seigneur » russe, mais qu'ils sont néanmoins étrangers, éloignés, qu'ils appartiennent à un monde supérieur, peut-être, mais en tout cas différent ?

Si le masque du génie complet est tout particulièrement *le visage du peuple*, nous ne rencontrons ce visage spécifiquement russe ni chez L. Tolstoï ni chez Dostoïewsky. Ils sont encore trop complexes, trop passionnés, trop révoltés. Il n'y a pas en eux cette dernière sérénité et cette clarté suprême, cette « beauté » que le peuple russe cherche inconsciemment depuis tant de siècles, dans l'art byzantin et dans le sien propre, dans les antiques images de ses saints et de ses ascètes. Ces deux visages ne sont pas beaux. Il semble, du reste, qu'il n'y ait pas encore eu chez nous de tête aux traits populaires, universels et beaux, comme celle d'Homère, du jeune Raphaël ou du vieux Léonard. L'image extérieure qui nous est restée de Pouchkine est celle d'un dandy pétersbourgeois de 1830, vêtu d'un manteau à la Childe Harold, les mains croisées sur la poitrine, comme celles de Napoléon, avec une mélancolie conventionnelle et byronienne dans les yeux, des cheveux bouclés, et de grosses lèvres sensuelles de nègre, ou de satyre ; ce portrait ne correspond guère à l'image intime du plus russe des hommes russes.

Mais peut-être notre plus grand espoir vient-il précisément de ce que le peuple russe n'a pas encore trouvé *son visage;* cela ne signifie-t-il pas que ce n'est point dans le passé, ni en Pouchkine, ni en Pierre le Grand, qu'il faut le chercher, mais dans l'avenir, dans l'inconnu, dans une grandeur encore non atteinte? N'est-ce pas justement entre ces deux rayonnantes figures russes contemporaines, entre L. Tolstoï et Dostoïewsky, qu'il faut chercher le mirage précurseur de ce troisième et dernier visage, définitivement beau, définitivement russe et universel?

LIVRE II

L'ŒUVRE

CHAPITRE PREMIER

TOLSTOÏ, PEINTRE DE L'ÊTRE ANIMAL

La princesse Bolkonsky, femme du prince André, « était — nous le voyons dès les premières pages de *la Guerre et la Paix*, — fort mignonne ; sa lèvre supérieure, une ravissante petite lèvre, ombragée d'un fin duvet, ne parvenait jamais à rejoindre sa voisine ; mais, qu'elle se relevât ou s'abaissât, elle n'en était que plus gracieuse… ».

Vingt chapitres plus loin, l'auteur nous parle de nouveau de cette lèvre. Quelques mois se sont écoulés. La petite princesse, alors enceinte, avait pris de l'embonpoint, « mais ses yeux et sa petite lèvre retroussée au fin duvet avaient toujours le même sourire gai et gracieux ». A quelques pages de là : « La princesse parlait sans cesse ; la mignonne lèvre supérieure ombragée d'un duvet s'abaissait pour un instant sur la lèvre rose inférieure, et, de nouveau, apparaissait le sourire des dents et des yeux. » La jeune femme informe sa belle-sœur Marie, sœur du

prince André, que son mari est parti pour la guerre. La princesse Marie se tourne vers elle. « Est-ce bien vrai ? » Le visage de la jeune femme changea. Elle soupira. « Oui, c'est vrai, » répondit-elle. — « Oh ! cela me fait peur... » Et « la lèvre retombe ». Quatre fois déjà nous avons vu cette lèvre prendre différentes expressions. Deux cents pages plus loin, nous lisons encore : « Tout le monde parlait, la conversation devenait vive et animée, grâce surtout au babillage de la petite princesse, qui entr'ouvrait à plaisir ses lèvres pour montrer ses dents blanches. »

Dans la seconde partie du roman, elle meurt en couches. Le prince André entre dans la chambre de sa femme. « Elle était morte et couchée dans la même position où il l'avait vue quelques instants auparavant : son jeune et ravissant visage, à la lèvre soyeuse, avait conservé la même expression, malgré la fixité des yeux et la pâleur des joues. « Je vous aime tous, je n'ai fait de « mal à personne et qu'avez-vous fait de moi ?... »

Nous voici en 1805. La guerre se poursuivait avec ardeur et l'ennemi se rapprochait des frontières russes. Même au milieu du récit des troubles de l'Europe, l'auteur n'oublie pas de nous informer qu'un monument de marbre a été érigé sur la tombe de la petite princesse, et qu'il représentait un ange dont « la lèvre supérieure était légèrement relevée, et lui donnait la même expression que le prince André avait distinguée sur le visage de sa femme morte ».

Des années passent, Napoléon est vainqueur de presque toute l'Europe ; il s'approche de la Russie. Dans le silence de Lissia Gori, domaine du prince Bolkonsky, le fils de la défunte princesse grandissait, se transformait, son teint devenait rose, ses cheveux noirs et bouclés, et

lorsqu'il riait ou jouait, « la lèvre supérieure de sa jolie petite bouche se relevait exactement comme celle de sa mère ».

Grâce à ces répétitions, à ces insistances sur un même détail, Tolstoï en fixe si fortement l'impression dans notre esprit, que cette lèvre relevée, qu'il nous montre chez la petite princesse vivante ou morte, sur son monument funéraire, et enfin chez son fils, devient inséparable du souvenir même de la jeune femme.

La princesse Marie Bolkonsky, sœur du prince André, est caractérisée par « sa lourde démarche », qu'on entend de loin. « C'étaient les pas lourds de la princesse Marie. » Elle entra dans la chambre, de « sa démarche lourde, et en pesant sur les talons ». Son visage, lorsqu'elle rougissait, « se couperosait ». Pendant l'entretien de nature très délicate qu'elle a avec son frère, le prince André, au sujet de sa femme, elle rougit, son visage « se couperose ». Quand on se met à la parer pour l'arrivée de son fiancé, elle se sent blessée, se révolte ; elle rougit et son visage « se couperose ». Dans le volume suivant, quand elle parle avec Pierre de ses vieillards, de ses pèlerins, de ses « gens de Dieu », elle devient confuse et son visage « se couperose ». Entre ces deux dernières mentions des marques apparentes de son embarras, se place le récit de la bataille d'Austerlitz, du triomphe de Napoléon, des combats de titans que se livrent les peuples, des événements qui déterminèrent le sort des nations européennes ; — mais le peintre n'oublie pas et n'oubliera pas, jusqu'à la fin, de mentionner les traits qui l'intéressent. Bon gré, mal gré, il nous forcera, nous aussi, à nous souvenir des yeux rayonnants, de la démarche lourde, et du visage couperosé de la princesse Marie. Il est vrai que ces traits, qui ne paraissent être que des détails exté-

rieurs et insignifiants, révèlent en réalité les particularités les plus profondes et les plus essentielles de la nature des personnes : la lèvre supérieure, tantôt gaiement relevée, tantôt tristement tombante, de la petite princesse exprime son insouciance enfantine ou son délaissement ; la démarche gauche de sa belle-sœur annonce une absence complète de grâce dans toute sa personne, tandis que ses yeux rayonnants et ses fréquentes rougeurs nous font comprendre son charme intérieur, et la pureté virginale de son âme.

Parfois ces détails éclairent et précisent subitement tout un tableau grandiose et compliqué, et lui donnent une lumière et un relief saisissants.

Ainsi, pendant l'émeute qui suivit l'abandon de Moscou, avant l'entrée de Napoléon dans la ville, le comte Rostopchine, voulant apaiser la fureur sauvage de la foule, lui désigne comme un traître et un misérable l'innocent Verechaguine qui lui tombe par hasard sous la main. L'effet de la scène naît du contraste entre le cou long et mince, l'apparence fluette, fragile, de tout le corps de l'impuissante victime et la force grossière et brutale de la foule.

— « Où est-il » demanda le comte ; et à l'instant même où il prononçait ces mots, un jeune homme au « cou long et mince » débouchait du coin de la rue escorté par deux dragons. Il portait de vieilles bottes sales. Les fers retombaient lourdement sur ses jambes grêles et faibles »... — « Qu'on le place ici ! » ordonna Rostoptchine en indiquant la dernière marche du perron. Le jeune homme se mit à l'endroit désigné, soupira, et, laissant retomber ses mains, qui n'avaient rien de celles d'un ouvrier, les croisa dans une attitude pleine de soumission. — « Enfants, » dit Rostoptchine d'une voix aiguë

et métallique — cet homme, c'est Verechaguine, l'infâme, grâce auquel Moscou a péri! » Verechaguine relève son visage et cherche à rencontrer le regard de Rostoptchine, qui l'évite avec soin. « Sur le *cou long et mince* du jeune homme une veine bleuit et se tendit comme une corde, sa figure s'empourpra. La foule silencieuse se serrait de plus en plus...

— « Frappez-le!... Que le traître périsse et ne déshonore pas le nom russe! » s'écria Rostoptchine... — « Comte, » et la voix timide, et, en même temps, théâtrale, de Verechaguine s'éleva subitement dans le silence, « comte, le même Dieu nous juge »... Et de nouveau la veine bleue fit saillie sur son *cou mince*... Un des soldats lui asséna un coup de plat de sabre sur la tête. Verechaguine, se couvrant le visage de sa main et poussant un cri de douleur, se précipita vers la foule. Il se heurta à un grand gaillard qui enfonça ses doigts dans le *cou mince* de Verechaguine, et, avec un cri sauvage, ils roulèrent tous deux sous les pieds de la foule hurlante et houleuse. » Après cette vengeance, ceux-là mêmes qui avaient commis le crime « regardèrent avec une douloureuse compassion le cadavre au visage bleu couvert de sang et de poussière, et le cou *long* et mince, tout meurtri ».

Dans tout ce récit, pas un seul mot de l'état d'âme de la victime, mais, en cinq pages, le qualificatif *mince* répété huit fois et à des propos différents ; — un cou mince, des jambes minces, des bottes minces, des mains minces, — et cette particularité extérieure caractérise complètement l'être intime de Verechaguine et son attitude vis-à-vis de la foule. Telle est la manière habituelle, le procédé artistique de Tolstoï : il va du visible à

l'invisible, de l'extérieur à l'intérieur, de la matière à l'esprit.

Parfois, ces traits extérieurs de ses héros, auxquels il revient si souvent, sont reliés à la pierre angulaire de sa pensée, à l'axe fondamental de toute l'œuvre : ainsi la lourdeur du corps ratatiné de Koutouzoff, sa gaucherie et son obésité paresseuses et séniles expriment l'immobilité impassible et contemplative de son esprit, le renoncement chrétien, ou, pour mieux dire, la renonciation bouddhique à sa propre volonté, sa soumission aux décrets du sort ou de Dieu, caractères qui font de lui, d'après Tolstoï, un héros populaire russe par excellence — un héros d'inaction qu'il oppose à Napoléon, héros de la civilisation occidentale, infructueusement actif, impétueux, présompteux, et léger.

Le prince André observe le commandant en chef pendant la première revue de l'armée à Ssarevo-Zaïmitche : « Depuis la première fois que le prince André l'avait vu, Koutouzoff était devenu encore plus obèse, plus ridé, une expression de fatigue se lisait sur son visage, il était *assis lourdement et se balançait* sur son petit cheval bai. » « La revue finie, il retourna chez lui, ses traits avaient l'expression joyeuse et tranquille d'un homme qui va se reposer après une représentation. Il ôta le pied gauche de l'étrier *en se renversant pesamment en arrière, et, fronçant les sourcils, le ramena avec peine sur la selle, et se laissa glisser* en gémissant dans les bras des cosaques et des aides de camp qui le soutenaient... Il fit quelques pas, de *sa démarche alourdie, et gravit péniblement les degrés du perron, qui craquaient sous son poids.* » Ayant appris du prince André la mort de son père, « il soupira *lourdement* de toute sa poitrine et se tut. » Puis « il embrassa le prince André

et le tint longuement serré contre sa poitrine charnue. L'étreinte finie, le prince André vit que les lèvres gonflées de Koutouzoff tremblaient et qu'il avait les yeux pleins de larmes. Il soupira et appuya ses deux mains sur la table pour se lever. » Dans le chapitre suivant, Koutouzoff se « lève péniblement en redressant son gros cou tout plissé ».

Un sens non moins profond, mystique même, est attaché à la rondeur du corps d'un autre héros russe : Platon Karataieff. Cette rondeur symbolise la sphère éternelle et immuable de tout ce qui est simple et naturel, sphère typique, parfaite, qui semble à l'artiste l'élément primitif de l'esprit populaire russe.

Platon Karataieff laissa pour toujours dans l'âme de Pierre un souvenir très cher et vivant, et il le considérait comme l'incarnation de ce qui est russe, bon et *rond*. Lorsque, le lendemain, à l'aube, Pierre revit son voisin, la première impression de *rondeur* que celui-ci lui avait faite se confirma encore ; la silhouette tout entière de Platon, revêtu de son paletot français, ceint d'une corde, coiffé d'une casquette et chaussé de tille, était *ronde*. La tête était parfaitement ronde, le dos, la poitrine, les épaules, les mains même, qui semblaient toujours saisir quelque chose, étaient *ronds ;* le sourire agréable et les grands yeux bruns si tendres étaient *ronds*. Pierre sentait *quelque chose de rond jusque dans l'odeur de cet homme*.

Ici, le trait corporel, tout extérieur, poussé jusqu'au dernier degré de la simplicité et de la tangibilité mathématiques, aboutit en quelque sorte à une généralisation ou à une abstraction des principes fondamentaux qui ont dicté l'œuvre de Tolstoï, son œuvre artistique aussi bien que son œuvre métaphysique et religieuse.

Tolstoï donne également une portée symbolique inoubliable aux différents membres du corps humain,

par exemple aux mains de Napoléon et de Spéransky, aux mains de ceux qui détiennent le pouvoir. Lors de l'entrevue des empereurs devant les armées alliées, quand Napoléon remet à un soldat russe l'ordre de la Légion d'Honneur, il « dégante *sa petite main blanche* et, ayant déchiré le gant, le jette à terre ». Quelques lignes plus loin, nous lisons : « Napoléon retira sa *petite main potelée.* » Nicolas Rostoff se souvient d'un « Bonaparte plein de suffisance, à la *petite main blanche* ».

Dans le volume suivant, lorsque Napoléon converse avec le diplomate russe Balachoff, il fait un geste énergique et interrogatif de « sa *petite main blanche et potelée* ».

Non content de nous faire voir la main, l'artiste nous montre aussi le corps nu du héros, il le dépouille des vains signes de la gloire et de la majesté. Il la ramène à notre origine primitive et commune, à la nature animale, et veut nous convaincre que ce « demi-dieu » a une chair faible tout comme la nôtre, un « corps de mort », selon l'expression de l'apôtre saint Paul, en tout semblable à la « chair à canon » que sont pour lui les autres hommes.

Un matin, à la veille de la bataille de Borodino, l'empereur termine sa toilette dans sa tente : « tout en geignant et en reniflant, il présente tantôt son gros dos, tantôt sa poitrine charnue et velue, à la brosse de son valet de chambre qui le frictionne. Un autre domestique, tenant une fiole à la main, asperge d'eau de Cologne le corps soigné de l'empereur avec une expression qui semble dire que lui seul sait où il en faut, et combien. Les cheveux courts et mouillés retombent en broussaille sur le front. Mais le visage, bien que jaune et empâté, exprime la satisfaction physique. « Allons ! encore plus fort,

dit-il, en se recroquevillant et en reniflant, au valet de chambre qui le frictionne ; et il arrondit le dos pour lui tendre ses épaules dodues. »

La main blanche et potelée de Napoléon, de même que tout son corps gras et soigné, indiquent évidemment, dans l'esprit de l'artiste, l'absence de travail corporel ; c'est signe que le « héros » parvenu appartient à la classe des « oisifs », assis sur les épaules du peuple travailleur, de cette « plèbe », de ces gens aux mains sales qu'un seul mouvement de sa petite main blanche envoie insoucieusement à la mort, comme une simple « chair à canon ».

Spéransky a aussi « de petites mains blanches et potelées ». Dans la mention qu'il en fait, Léon Tolstoï abuse un peu, me semble-t-il, de son procédé favori de répétition et d'insistance : « Le prince André suivait les mouvements de Spéransky qui, peu de temps auparavant, n'était encore que séminariste, et qui maintenant tenait dans ses mains — dans *ses petites mains blanches et potelées*— l'avenir de la Russie. »... « Le prince André n'avait encore remarqué chez personne une blancheur si délicate du visage et surtout de pareilles mains, des mains un peu larges, mais extraordinairement potelées, tendres et blanches; il n'avait jamais vu tant de transparence que sur le visage des soldats depuis longtemps à l'hôpital ». Quelque temps après « il regarde de nouveau la main blanche et délicate de Spéransky, comme on examine d'ordinaire les mains de ceux qui sont au pouvoir. Son regard cristallin et sa main délicate irritaient, on ne sait pourquoi, le prince André ». Il semblerait que l'auteur eût pu s'en tenir là ; quelque peu de mémoire qu'ait le lecteur, il n'oubliera plus que Spéransky avait des mains blanches et potelées. Mais cela ne suffit pas à Tolstoï ; dans

plusieurs scènes encore, ce détail est répété avec une insistance infatigable : « Spéransky tendit sa main blanche et potelée au prince André. » Et immédiatement après : « Spéransky caressa sa fille de sa main blanche. » A la fin, cette main blanche commence à nous poursuivre comme une obsession ; il semble qu'elle soit détachée de l'ensemble du corps, de même que la lèvre supérieure de la petite princesse, qu'elle agisse par elle-même, et vive d'une vie spéciale, étrange et presque surnaturelle.

Un jour, Tolstoï, se comparant comme auteur à Pouchkine, faisait remarquer à Behrs la différence suivante entre leurs deux façons de procéder : « Pouchkine, lorsqu'il décrit un détail artistique, le fait légèrement et ne s'inquiète pas de savoir si ce détail aura frappé le lecteur et s'il aura été compris, tandis que j'y reviens, moi, sans cesse, jusqu'à ce que je l'aie fait pénétrer dans l'esprit de celui qui me lit. »

Cette comparaison est encore plus subtile qu'elle ne le semble au premier abord. En effet, L. Tolstoï obsède le lecteur, sans avoir peur de le lasser ; il appuie sur le trait, le répète, insiste, ajoute couleurs sur couleurs, épaissit la couche de plus en plus là où Pouchkine, effleurant à peine, donne en glissant un coup de pinceau qui paraît hésitant et négligé, alors qu'il est infiniment juste et sûr. Il semble toujours que Pouchkine, surtout dans sa prose, soit avare et même sec. On voudrait davantage. L. Tolstoï nous sert à profusion de façon, que nous n'ayons plus rien à souhaiter, nous en avons assez, voire quelquefois trop.

Les descriptions de Pouchkine rappellent la manière légère et ondoyante des anciens maîtres florentins ou des fresques pompéïennes aux teintes unies, ternes, d'une transparence aérienne, qui ne cachent pas le dessin et sont pareilles aux vapeurs de l'aurore. L. Tolstoï se sert

des couleurs à l'huile, plus épaisses, plus rudes, mais aussi plus puissantes, des grands maîtres du Nord. A côté d'ombres profondes, impénétrables, noires et cependant vivantes, il y a chez lui des rayons de lumière inattendue, aveuglante, pénétrante, qui tout à coup éclairent cette obscurité et en font jaillir quelque trait isolé : — la nudité d'un corps, le pli d'un vêtement dans un mouvement vif et nerveux, une partie de visage déformé par la passion ou la souffrance, produisent une impression de vie saisissante, presque repoussante et effrayante ; il semble que l'auteur cherche le surnaturel en conduisant le naturel jusqu'aux limites extrêmes, et le réel, en poussant le réalisme à son plus haut point.

Je ne crois pas qu'il y ait, dans toute la littérature, un écrivain qui puisse égaler Tolstoï pour sa représentation du corps humain au moyen des mots. S'il abuse des répétitions — et c'est rare, car, en général, il atteint son but sans cela — on ne trouve jamais chez lui, comme chez d'autres maîtres expérimentés et habiles, ni longueurs, ni accumulation de détails complexes sur le physique de ses héros. Il est bref, exact, et simple, et ne choisit que quelques petits signes particuliers, personnels, peu frappants ; il ne les cite pas tous à la fois, mais progressivement, l'un après l'autre, au fur et à mesure du récit ; il les tisse dans la trame des événements, en un tissu vivant d'actions. C'est ainsi qu'à la première apparition du vieux prince Bolkonsky, il ne nous présente de lui, dans une description esquissée à grands traits en quatre ou cinq lignes, « que le corps peu élancé d'un vieillard en perruque poudrée, avec *de petites mains sèches*, et des sourcils gris retombants, qui, lorsqu'ils se froncent, voilent l'éclat de ses yeux jeunes, intelligents et brillants ». Lorsqu'il travaille au tour, les mouvements de son petit

pied, la manière ferme dont il pose sa main décharnée et musclée (nous savons déjà qu'il a les mains sèches, mais Tolstoï aime à revenir sur les mains de ses héros) montrent qu'il y avait encore dans le prince une force, une verdeur obstinée, capable d'une longue endurance. Quand il se met à parler avec sa fille, la princesse Marie, « il découvre, dans un froid sourire, ses dents jaunes et encore saines ». S'il s'assied à la table d'étude et se penche vers Marie pour commencer la leçon de géométrie habituelle, « elle se sent environnée de cette odeur pénétrante de tabac et de vieillesse que répandait son père et qu'elle connaissait depuis longtemps ». Ainsi, peu à peu, il se dresse vivant devant nous : nous connaissons sa taille, sa complexion, ses mains, ses pieds, ses yeux, la disposition de ses sourcils, ses dents et leur couleur, son sourire, et même son odeur, cette émanation propre à chaque être humain.

L'impression de Wronsky, lorsqu'il voit pour la première fois Anna Karénine, nous apprend que l'extérieur de celle-ci dénotait immédiatement une femme du grand monde, qu'elle était très jolie, qu'elle avait des lèvres vermeilles, des yeux gris brillants, que ses cils épais faisaient paraître sombres, et qu' « on ne sait quoi d'exubérant remplissait à tel point son être qu'il s'exprimait malgré elle tantôt par l'éclat du regard, tantôt par le sourire ». Là aussi, à mesure que le récit avance, peu à peu, sans qu'on s'en aperçoive, le trait s'ajoute au trait. Lorsqu'elle tend la main à Wronsky, il est heureux, « comme d'une chose extraordinaire, du mouvement énergique avec lequel elle a serré fortement et hardiment sa main ». Lorsqu'elle parle avec sa belle-sœur Dolly, Anna lui prend la main « de sa petite main ferme ». Le poignet en était « mince, minuscule ». Nous sommes

même renseignés sur la forme des doigts : la fille de Mme Oblonska, Tania, « enlève en jouant une bague d'un doigt blanc et *effilé* ».

Dans les mains d'Anna Karénine, de même que dans celles des autres héros de Tolstoï (peut-être parce que les mains, toujours à nu, sont la partie du corps la plus rapprochée de la nature animale, spontanée et inconsciente), il y a encore plus de force d'expression que dans le visage. C'est dans les mains d'Anna que réside principalement ce qui fait la beauté de son être : l'union de la force et de la délicatesse. Nous savons que, lorsqu'elle est debout, au milieu d'une foule, dans un bal, elle « se tient toujours extrêmement droite » ; qu'elle descende de wagon ou qu'elle se promène par les chambres, « sa démarche est rapide, décidée et son corps assez replet se meut avec une facilité étrange » ; lorsqu'elle danse, elle a une « grâce consciente, de la justesse et de l'aisance dans tous ses mouvements » ; lorsqu'elle vient de rendre visite à Dolly, elle enlève son chapeau et l'on apprend que ses cheveux noirs qui s'accrochent à tout « sont tout en boucles ». Ailleurs nous voyons « les petites boucles courtes et volontaires s'échappant toujours sur la nuque et sur les tempes ». Dans ces cheveux bouclés et insoumis, dans cette coiffure si facilement dérangée, il y a autant de passion prête à déborder que dans l'éclat trop vif des yeux, dans le jeu involontaire du sourire, qui « ondoie entre les yeux et les lèvres ». Enfin, lorsqu'elle se rend au bal, on voit la nudité de son corps : « la robe de velours noir, très décolletée, laissait voir ses épaules et sa gorge replètes, *polies* comme du vieil ivoire, et ses bras *ronds* ». Ce modelé, cette force, cette *rondeur* du corps est — comme chez Platon Karataieff — un trait mystérieux, très important et très profond. Pour L. Tolstoï, c'est le vrai caractère de la beauté russe.

Tous ces indices détachés, semés çà et là, se complètent admirablement l'un l'autre, concourent à créer un type achevé. Comme dans une belle statue dont les différentes lignes s'harmonisent, les doigts effilés d'Anna, son cou poli pareil à du vieil ivoire, l'éclat indomptable du regard, la grâce et l'énergie des mouvements, ces boucles volontaires qui frisent partout et s'échappent toujours, tous ces détails, épars au cours du récit, finissent par s'unir spontanément et naturellement dans l'imagination du lecteur en un tout vivant, original, unique, personnel et inoubliable ; de sorte que, lorsque nous terminons l'ouvrage, il nous semble que nous avons vu Anna Karénine de nos propres yeux et que nous pourrions la reconnaître immédiatement si nous venions à la rencontrer.

Ce don, poussé à un tel degré, est particulier à Tolstoï. On pourrait l'appeler *la clairvoyance de la chair*. Parfois, il est vrai, mais rarement, il entraîne Tolstoï à une prodigalité superflue.

Il lui est si facile et si agréable de décrire des corps vivants et les mouvements de ces corps que, de temps à autre, comme en jouant, il abuse de cette facilité. Nous ne lui reprocherons pas la précision avec laquelle il nous montre un cheval éperonné se mettant en mouvement : « Jarcoff toucha le cheval des éperons ; celui-ci s'échauffant, piaffa trois fois, ne sachant par quel pied commencer, puis réussit à prendre une bonne position et partit au galop. » Nous admettrons même son empressement à nous informer, dès les premières lignes d'*Anna Karénine*, que Stepan Arkadiévitch Oblonsky, dont nous ne savons encore rien, a « un corps gras et soigné », et l'exactitude anatomique avec laquelle il nous montre « Oblonsky aspirant largement l'air dans sa vaste cage

thoracique », ou marchant du pas « exercé, alerte, de ses fortes jambes, qui portent si facilement son gros corps ». Ce dernier trait est même important, car il indique la ressemblance physique du frère et de la sœur, de Stépan Arkadiévitch et d'Anna Arkadiéwna. Cette dernière a aussi une démarche alerte « qui donne à son corps replet une légèreté surprenante ». Si nous relevons là une trop grande richesse de détails, il faut se souvenir que le luxe dans l'art n'est pas toujours du superflu, et qu'il est souvent plus nécessaire que le nécessaire. Mais voici un héros de troisième ordre, un de ceux qui, entrevus un instant, disparaissent aussitôt, un certain commandant de bataillon anonyme dans *la Guerre et la Paix*. A peine s'est-il présenté à nous que nous savons déjà qu'il est « plus large de la poitrine au dos que d'une épaule à l'autre », et qu'il s'avance devant le front du bataillon, « la démarche saccadée, le dos légèrement incliné ». Cette expression « démarche saccadée » se répète quatre fois en 5 pages. Peut-être l'observation est-elle exacte et pittoresque, mais c'est là néanmoins une de ces superfluités dont on se passerait volontiers. Il est très curieux et très intéressant de savoir qu'Anna Karénine a les doigts « effilés », mais nous n'aurions pas perdu grand'chose à ignorer que le laquais tartare qui présente les plats à Lévine et à Oblonsky a « le bassin large ». Du reste, nous nous dispenserions de relever cette faiblesse, si ce qu'il y a de plus personnel, de plus original chez un artiste ne se révélait souvent non dans ses qualités de mesure et de justesse, mais précisément dans l'abondance, dans la superfluité des détails.

Le langage des mouvements est moins varié, mais plus immédiat, plus expressif et plus suggestif, que celui de la parole. Les attitudes physiques, les expressions du

visage, trahissent plus sûrement que les paroles la nature vraie et secrète de l'homme. Un regard, une ride, le tremblement d'un muscle de la face, un geste, peuvent exprimer ce que nulle parole ne pourrait dire. La succession de ces manifestations inconscientes produit ce que nous appelons l'expression du visage, mais ce que nous pourrions tout aussi bien nommer *l'expression du corps ;* car ce n'est pas seulement la tête qui a son expression spéciale, sa transparence spirituelle, c'est aussi le corps tout entier qui a pour ainsi dire sa physionomie.

Certains sentiments provoquent en nous des mouvements correspondants ; inversement, certains mouvements habituels nous disposent à tels états d'âme dont ils sont la manifestation ordinaire. Celui qui prie joint les mains et ploie le genou ; mais celui qui joint les mains et ploie le genou se sent prédisposé à la prière, au recueillement. De cette façon il existe un courant ininterrompu, non seulement du dedans au dehors, mais encore du dehors au dedans.

L. Tolstoï se sert avec un art inimitable des effets de cette force d'action et de réaction. En vertu de la loi générale de sympathie, qui se manifeste même dans la nature inanimée et qui oblige une corde tendue et immobile à vibrer en réponse à une corde voisine en vibration, en vertu aussi de la loi d'imitation inconsciente qui excite en nous l'envie de pleurer ou de rire lorsque nous voyons une autre personne rire ou pleurer, — nous éprouvons à la lecture de pareilles descriptions, dans les nerfs et dans les muscles qui commandent aux mouvements expressifs de notre corps, un commencement d'exécution des gestes et des attitudes que l'artiste décrit avec tant de précision. Grâce à cette suggestion ressentie jusque dans notre corps, nous pénétrons par la voie la plus

courte, la plus directe, et la plus sûre dans le for intérieur des personnages : nous commençons à vivre avec eux et en eux.

Nous apprenons, par exemple, que, pendant trois jours de suite, Ivan Ilitch ne pousse qu'un cri de douleur : « Ou! ouou! ou! » Il avait commencé par crier : « Je ne veux pas, » en russe « nié khotch*ou !* » — et il continua à répéter cette finale *ou*. Il nous est facile, dès lors, de nous représenter, de réaliser même cette transformation affreuse d'un mot humain en un cri animal, dépourvu de sens. Non seulement par la pensée, par l'imagination, mais aussi par *l expérience* de notre sensibilité, de notre capacité latente de souffrir, nous arrivons à mesurer l'intensité de la douleur qui pourrait nous obliger à pousser ce cri terrible, vide de sens. La corde immobile répond à la corde frémissante. Par l'intermédiaire de son corps qui imite avec un sorte d'inconscience les mouvements des héros décrits, l'âme du lecteur pénètre dans leur âme, s'y transfuse, pour ainsi dire.

Quelle signification variée, infiniment complexe prend parfois chez Tolstoï un mouvement, une disposition des membres humains!

Après la bataille de Borodino, dans une tente pleine de blessés, un chirurgien au tablier ensanglanté, aux mains rougies, tient un cigare, entre l'auriculaire et le pouce — « afin de ne pas le souiller ». Cette position des doigts indique à la fois la persistance d'une besogne affreuse, la répugnance vaincue, l'indifférence pour les blessures et pour le sang produite par une longue habitude, la fatigue le besoin de se récréer. Un seul petit détail — la position de deux doigts — nous révèle la complexité de tous ces états intérieurs, et la description tient dans une demi-ligne.

Quand le prince André apprend que Koutouzoff envoie l'avant-garde de Bagration à une mort certaine, un doute le saisit : il se demande si le commandant en chef a le droit de sacrifier avec tant d'assurance la vie d'un millier d'hommes; il jette un regard sur Koutouzoff, qui se tient à un demi-mètre de lui, et involontairement son œil s'arrête sur les traces d'une balle reçue à la tête au siège d'Ismaïlia : un œil perdu et, à la tempe, une balafre aux plis soigneusement lavés. « Oui, il a le droit de parler si tranquillement de la perte de ces hommes ! » pense Bolkonsky. Ici encore, c'est un simple détail matériel — les lèvres de la balafre et l'œil crevé de Koutouzoff — qui résout la question complexe, abstraite et morale, de la responsabilité des hommes qui président au sort des nations, et du rapport des sacrifices sanglants exigés par l'organisme social avec la valeur des vies humaines.

Un coup d'œil accidentel d'Ivan Ilitch sur ses cheveux reflétés par un miroir lui dévoile l'horreur réelle de son état mieux que tout ce que la science lui dit de sa maladie par la bouche des médecins, mieux même que ses propres réflexions sur la mort : « Ivan Ilitch voulut se coiffer et se regarda dans la glace ; il fut saisi d'effroi, surtout en voyant comment ses cheveux se collaient sur son front blême. » Aucune parole n'eût pu exprimer d'une façon plus saisissante la peur physique de la mort. L'indifférence des gens bien portants pour le malade, des vivants pour le mourant, n'apparaît pas non plus à Ivan Ilitch dans leurs paroles, mais dans le « cou musclé, serré dans un col blanc, dans les cuisses vigoureuses, sur lesquelles colle un pantalon noir, de Théodore Pétrovitch », le fiancé de sa fille.

Il y a, entre Pierre et le prince Wassili, des relations

très embrouillées et très délicates. Le prince Wassili veut marier sa fille Hélène à Pierre, et attend avec impatience que celui-ci se déclare. Pierre ne parvient pas à se décider. Un soir, resté seul avec le père et la fille, il se lève et se dispose à prendre congé, alléguant que l'heure est déjà tardive.

Le prince Wassili lui jeta un regard interrogateur et sévère, comme si ce que Pierre avait dit était trop étrange pour qu'on pût le comprendre. Mais tout de suite cette expression dure disparut et le prince Wassili retint Pierre par le bras, l'obligeant à s'asseoir et lui sourit avec bienveillance. — « Eh bien, Lena? » demanda-t-il en même temps à sa fille. Puis il s'adressa à Pierre pour lui rappeler de but en blanc une anecdote passablement stupide sur un certain Serge Kouzmitch. Pierre souriait, mais on voyait à son sourire que ce n'était pas l'anecdote qui intéressait en ce moment le prince Wassili, et le prince Wassili se sentit compris. Tout à coup le prince murmura quelque chose et sortit. Il sembla à Pierre que le prince Wassili était lui-même confus... Il jeta un coup d'œil sur Hélène, et il lui parut qu'elle n'était pas déconcertée et que son regard disait : « Que voulez-vous? c'est votre propre faute ! »

Voilà quelle importance, quelle signification étendue et complexe Tolstoï donne à un sourire, à une expression du visage. Il les montre se reflétant sur les traits et les âmes des personnages environnants et se répercutant en une suite de pensées et de sensations à demi-conscientes, à peine saisissables, comme la lumière se réfléchit dans un miroir, comme le son se prolonge dans l'écho.

Pierre revoit Natacha après une longue absence et la mort de son premier fiancé, le prince André. Elle avait changé à tel point qu'il ne la reconnut pas.

« Non, ce n'est pas possible pensa-t-il ; ce visage vieilli, sévère, amaigri et pâle n'est pas le sien. Ce n'est qu'un souvenir. » Au même moment la princesse Marie dit : « Nata-

cha.» Et le visage aux yeux attentifs sourit avec difficulté, avec effort, comme s'ouvre une porte aux gonds rouillés. Et brusquement, par cette porte entr'ouverte, Pierre sentit venir à lui un parfum du bonheur oublié depuis longtemps et auquel il ne pensait pas. Il en fut tout pénétré en ce moment, surtout. Plus de doute, c'était Natacha et il l'aimait...

Pendant cette scène, l'une des plus décisives et des plus importantes pour l'action de tout le roman, la princesse Marie ne prononce que ces mots : « Vous ne la reconnaissez donc pas ? » Mais nous sentons que le sourire silencieux de Natacha a plus de force que des phrases et que réellement ce sourire pouvait, devait décider du sort de Pierre.

Non seulement les visages vivants, mais les morts aussi « parlent », chez Tolstoï. Le visage de la petite princesse couchée dans le cercueil était pareil à celui qu'elle avait de son vivant : « Ah ! qu'avez-vous fait de moi ? » *disait-il* obstinément.

Et les yeux des animaux « parlent » également. Lorsque, aux courses, le cheval de Vronsky se brise la colonne vertébrale et tombe, et que Vronsky, pour l'obliger à se lever, lui donne un coup de talon dans le ventre, le cheval ne bouge pas et, enfonçant ses narines dans la poussière, regarde son maître avec une expression « parlante ». Le regard de cet animal est plus expressif que toutes les paroles humaines.

Par certains mouvements du corps, Tolstoï peut représenter une nuance de sensation insaisissable, telle que la perception d'une tonalité musicale :

Le tambour, qui était le chef du chœur, jeta un coup d'œil sévère sur les soldats-chanteurs et cligna des yeux. Puis, s'étant assuré que tous les regards étaient fixés sur lui, il fit le geste de soulever quelque chose d'invisible et de précieux au-dessus de sa tête ; il resta quelques secondes immobile.

Tout à coup il sembla qu'il jetât furieusement cette chose imaginaire en entonnant : « Ah! mon toit, mon cher petit toit » et vingt voix reprirent : « Ah, mon cher petit toit neuf. »

Par le même procédé, en traduisant les états d'âme les plus abstraits par le langage visuel des mouvements du corps, il rend le sentiment d'impuissance morale qui étreignit Napoléon après la bataille de Borodino : « C'était comme dans un rêve où l'on se verrait à la merci d'un malfaiteur, où on lutterait avec lui, où on rassemblerait toutes ses forces pour le frapper du coup terrible qui doit l'anéantir,et où l'on sentirait soudain sa propre main, impuissante et molle, retomber comme une loque. »

Les immensités primitives et élémentaires aussi bien que les atomes des sentiments, les molécules les plus légères qui flottent comme une poussière dans notre atmosphère intérieure, obéissent également à Tolstoï. La même main qui soulève des montagnes dirige ces atomes. Et peut-être cette seconde puissance est-elle plus étonnante encore que la première. Laissant de côté tout ce qu'il y a de général, d'artificiel et de conventionnel dans les sensations, l'écrivain cherche en elles ce qu'il y a de plus particulier, de plus personnel, de plus intime, leurs plus fins aiguillons, pour ainsi dire. Il en affine tellement la pointe qu'ils pénètrent profondément en nous et que nous ne pourrons plus nous en débarrasser. Ce qu'il y a de spécial dans les sensations décrites par Tolstoï deviendra éternellement nôtre, nous sentirons comme lui, non seulement pendant que nous le lirons, mais aussi quand nous serons rentrés dans la vie réelle. On peut dire que l'impressionnabilité nerveuse de ceux qui ont étudié les œuvres de Tolstoï n'est plus tout à fait la même qu'avant cette initiation.

Le secret de son influence consiste, notamment, en ce qu'il remarque des choses qui n'attirent pas habituellement l'attention, celles qui sont trop ordinaires et qui, justement à cause de cela, paraissent extraordinaires lorsqu'elles sont éclairées par la conscience. C'est lui qui a fait la découverte — si simple et si facile en apparence — et qui avait cependant échappé à l'attention de tous les observateurs pendant des milliers d'années — que le sourire ne se reflète pas seulement sur le visage, mais qu'il modifie également le son de la voix, que la voix, de même que la figure, peut être souriante. Lorsque Platon Karataieff, pendant la nuit, dans l'obscurité, parle à Pierre qui ne voit pas son visage, « sa voix est transformée par le sourire ».

C'est de ces menues et frappantes observations que se compose le tissu vivant, le tissu cellulaire de ses œuvres.

Anissia Fédorowna, la bonne ménagère au regard avenant, régale ses invités des mets qu'elle a préparés elle-même : « Tout cela sentait, rappelait Anissia Fedorowna et avait son propre goût. C'était *succulent ; cela sentait la propreté*, *la blancheur*, *l'agréable sourire* d'Anissia. De même Pierre sentait « quelque chose de rond », jusque dans l'odeur de Platon Karataieff.

Ainsi, l'expression du visage, l'expression du corps peuvent se refléter non seulement dans le son de la voix, mais encore dans le goût de la nourriture et dans l'odeur des hommes.

Il fait des découvertes non moins inattendues dans le domaine des sensations auditives : le premier, il s'aperçoit que les sabots produisent « un son transparent ».

La langue de Tolstoï, d'ordinaire simple et mesurée, n'abonde pas en épithètes. Il n'en devient prodigue que s'il veut rendre le caractère spécial d'une sensation ;

« Tout à coup Ivan Ilitch ressentit un mal connu, ancien, sourd, pénétrant, opiniâtre, discret, sérieux. » Sept adjectifs pour un substantif, sans qu'il y ait superfétation, tant le mal d'Ivan Ilitch nous intéresse jusque dans ses moindres détails.

Quand la sensation est à tel point neuve et subtile qu'on ne peut l'exprimer par des mots, il a recours à une combinaison de sons, à l'onomatopée, cette ressource des enfants et des peuples primitifs dont la langue est encore en voie de formation. « Dans son délire, le prince André entendit une voix faible et chuchotante qui lui disait, incessamment et en mesure, *i-piti-piti-piti*, puis *i-ti-ti*, puis encore *i-piti-piti-piti* et de nouveau *i ti-ti*. »

Sur son lit de mort, Ivan Ilitch se souvient des pruneaux cuits « qu'on lui avait offerts le jour même », et pense aussi « aux pruneaux français, frais et ridés, qu'il mangeait dans son enfance ». Il semble que ce détail n'ait pas autre chose à nous apprendre. Mais l'artiste l'approfondit et y découvre une nouvelle particularité : « Ivan Ilitch se souvint du goût spécial des pruneaux et de l'abondance de salive qui se produisait lorsqu'il arrivait au noyau. » Cette sensation de l'abondance de salive provoquée par les noyaux des pruneaux se relie pour Ivan Ilitch à toute une série de souvenirs : à celui de sa nourrice, de son frère, de ses jouets, — de toute son enfance. Ces souvenirs, à leur tour, font naître en lui une comparaison entre sa joie de vivre d'alors et le désespoir, la peur de la mort qui le torturent en ce moment.

« Il ne faut pas penser à cela... c'est trop douloureux..., » se dit Ivan Ilitch. Voilà à quelles généralisations nous amène un détail infime : l'abondance de salive que produisent les noyaux de pruneaux. S'il y a, dans les souvenirs d'enfance du lecteur, quelque chose d'analo-

gue, avec quelle invincible force de *suggestion* ce fait ne lui dévoilera-t-il pas le drame moral qui se déroule chez le héros du récit !

Sonia, amoureuse de Nicolas Rostoff, l'embrasse. Un autre écrivain se serait contenté de mentionner ce baiser. Mais Tolstoï ne se borne pas aux traits généraux ordinaires ; il cherche les particularités précises, exactes et spécifiques. Le fait se produisit pendant les fêtes de Noël. Sonia était déguisée en hussard et s'était dessiné des moustaches avec un bouchon noirci. Il en résulte une sensation étrange, complexe, vraiment « tolstoïenne ». Nicolas se souvient de l'odeur du bouchon mêlée à la saveur du baiser.

Les particularités et les nuances les plus insaisissables des sensations diffèrent, chez Tolstoï, selon le caractère, le sexe, l'âge, l'éducation et la condition des personnages qui les éprouvent. Il semble que dans ce domaine il n'y ait rien d'inconnu pour lui. Son expérience sensitive est inépuisable : on pourrait croire qu'il a vécu des centaines de vies dans divers corps d'hommes et d'animaux.

Il connaît les sensations d'un corps nu de jeune fille, qui se prépare à aller au bal : « Kitty ressentait un froid de marbre sur ses bras nus et ses épaules découvertes ; » il n'ignore pas ce que doit éprouver une femme sur le retour, fatiguée par les couches, qui « frissonne en se rappelant les douloureuses crevasses qui lui meurtrissaient les seins à la naissance de chacun de ses enfants » ; il sait ce que ressent la mère qui allaite, chez laquelle les « liens mystérieux unissant son corps à celui de son enfant ne se sont pas encore rompus » ; non seulement elle devine, mais elle reconnaît exactement, d'après la quantité de lait qui lui vient, combien de nourriture l'enfant exige encore. Tolstoï a conscience

aussi des sentiments et des pensées des animaux, du chien de chasse de Lévine, par exemple, auquel toutes les expressions du visage du maître sont familières et qui pense : « Je ne puis pas aller plus loin. Où dois-je aller ? Je les sens partout, les perdrix, mais, si je m'élance, je ne trouverai rien. »

Non seulement les Grecs et les Romains, mais les hommes du XVIIIe siècle n'auraient probablement pas compris ce que signifie l'épithète de « transparent » appliquée au bruit des sabots de cheval, ni comment « une odeur de bouchon brûlé peut se mêler à la saveur d'un baiser », ni comment un mets peut « refléter l'expression d'un visage humain » et « un sourire agréable », ni enfin comment il peut y avoir « quelque chose de rond dans l'odeur d'un homme ». Si nos critiques actuels, ceux qui jugent d'une manière inflexible l'art nouveau, « décadent », comme on l'appelle, étaient sincères et logiques jusqu'au bout, ne devraient-ils pas accuser Tolstoï de pencher vers la perversion maladive ? Mais il est infiniment plus difficile qu'il ne le semble aux gardiens des traditions classiques de déterminer les limites infranchissables entre ce qui est sain, dans l'art, et ce qui ne l'est pas. Cette soi-disant perversion ne serait-elle pas l'*aiguisement*, le développement naturel, l'affinement, l'approfondissement de la sensibilité saine ? Avec leur impressionnabilité fraîche et neuve, peut-être nos enfants comprendraient-ils ce qui est incompréhensible à nos critiques, et justifieraient-ils Tolstoï, car les enfants savent déjà ce que leurs pères n'avaient pas même rêvé. Ils savent, entre autres choses, que les différents domaines de ce que nous appelons les « cinq sens » ne sont pas assez distincts les uns des autres pour qu'ils ne puissent se confondre, s'entremêler, se recouvrir et empiéter les uns

sur les autres de telle façon que les sons puissent paraître lumineux ou colorés (« la voix éblouissante du rossignol », chez Pouchkine), que les combinaisons de mouvements, de couleurs ou même de parfums puissent produire une impression musicale (l'eurythmie, l'*harmonie* des mouvements, l'*harmonie* des couleurs en peinture). On croit généralement que la sensibilité physique des hommes, contrairement à leur sensibilité morale, est la même dans tous les temps et à tous les stages de leur développement historique. En réalité, la première se transforme aussi bien que la seconde. Nous voyons et entendons ce que nos ancêtres ne voyaient ni n'entendaient. Quelles que soient les plaintes que les défenseurs de l'antiquité classique font entendre au sujet de la décadence physique de l'humanité actuelle, il est difficile de nier que nous sommes devenus plus clairvoyants, plus subtils, plus pénétrables corporellement que les héros de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*.

La science elle-même n'avance-t-elle pas, à titre d'hypothèse, que certaines sensations, comme celle des ultimes rayons du spectre, ne sont devenues générales qu'à une époque relativement récente, à une époque historique, de la vie de l'humanité? Homère encore semble confondre le bleu et le vert dans une seule couleur, celle de la mer, — γλαυκος. Un accroissement et un affinement naturel du même genre ne se sont-ils pas produits dans d'autres branches de la sensibilité humaine? Les enfants de nos enfants ne verront-ils pas s'ouvrir devant eux tout un inconnu auquel n'ont jamais rêvé non seulement nos pères, nos critiques, les gens d'impressionnabilité surannée, mais encore les plus hardis parmi nous? Et alors ce « décadentisme » dont s'effarouchent tant nos *vieux croyants* de l'art ne paraîtra-t-il pas, à son tour, de

la santé et même de la grossièreté primitive, homérique? Dans ce mouvement, dans ce flux continu de l'évolution, où est la limite de ce qui est légitime ou illégitime, sain ou maladif, naturel ou déformé? Ce qui, aujourd'hui, est exception, ne peut-il pas devenir règle demain? Et qui donc oserait dire à l'esprit vivant et à la chair vivante : « Arrêtez-vous ici! N'allez pas plus loin! » Pourquoi ici? Pourquoi pas plus loin?

Quoi qu'il en soit, la gloire de Tolstoï consiste justement, en ce qu'il a le premier pénétré — et avec quelle intrépide sincérité! — dans ce domaine nouveau, inépuisable et encore inexploré de notre sensibilité corporelle et spirituelle qui s'affine sans cesse. On peut dire qu'il nous a donné un nouveau corps, un vase neuf pour un vin nouveau.

Saint Paul, empruntant cette distinction aux philosophes de l'école d'Alexandrie, distingue dans l'être humain trois éléments : l'être corporel, l'être spirituel et l'être animal. Ce dernier est le chaînon qui unit les deux premiers, c'est quelque chose de moyen, d'intermédiaire, d'ambigu, de crépusculaire, qui n'est plus de la chair, mais n'est pas encore de l'esprit, où la chair se termine et où l'esprit commence, c'est un principe demi-animal, demi-divin, et qui se rattache, pour employer la langue scientifique actuelle, au domaine de la psycho-physiologie, des phénomènes à la fois corporels et psychiques.

L. Tolstoï est le plus grand parmi les peintres de cet *homme animal* qui n'est ni corporel ni spirituel, mais tous deux à la fois, de ce côté de la chair qui est convergé vers l'esprit, et de ce côté de l'esprit qui est convergé vers la chair, de cette région mystérieuse où s'engage la lutte entre la Bête et le Dieu : cette lutte

forme le drame de toute sa vie intime. Il est lui-même, par excellence, un homme *animal;* il n'est ni païen, ni chrétien jusqu'au bout; c'est un être à demi chrétien, à demi païen, qui ressuscite et se convertit sans cesse, sans parvenir à se transformer, ni à se convertir au christianisme.

A mesure qu'il s'éloigne de cette région moyenne pour se diriger d'un côté ou de l'autre, que ce soit vers la nature indépendante de la vie humaine et animale, vers la nature inanimée ou paraissant telle, sans passions, sans souffrances, *matérielle* (celle dont Tourguénieff et Pouchkine savent si bien dépeindre la terrible et bienfaisante impassibilité), ou, au contraire, vers le domaine de la spiritualité humaine, dégagée de la chair, vers celui de l'âme pure (dont les troubles passionnés sont si puissamment représentés par Dostoïewsky), la force artistique de Tolstoï diminue et finit même par l'abandonner. Si bien qu'il y a, pour lui, deux zones à jamais inaccessibles. En revanche, dans celle de l'*homme animal*, il règne en maître absolu.

Il y a des artistes qui ont réussi mieux que Tolstoï à représenter le corps humain, témoins, dans un autre domaine de l'art, les peintres de la Renaissance italienne, et les anciens statuaires grecs. La musique contemporaine et une certaine partie de la littérature de nos jours pénètrent plus profondément que lui dans les arcanes de l'homme spirituel, de l'être qui s'émeut et qui pense; mais jamais, nulle part, l'*homme animal* n'est apparu avec une vérité et une nudité plus saisissantes que dans les œuvres de Tolstoï. Considéré à ce point de vue, Tolstoï n'a de rival ni dans la poésie universelle, ni même dans l'art universel.

CHAPITRE II

L'HISTOIRE ET LA NATURE DANS L'ŒUVRE DE TOLSTOÏ

Tourguénieff parlait ainsi du roman *la Guerre et la Paix :*

> Le roman de Tolstoï est une œuvre étonnante ; ce qu'il y a de plus faible en elle, c'est justement ce qui ravit le public ; la partie historique et la psychologie. Son histoire n'est qu'un tour de passe passe,une suite de détails infimes qui jettent de la poudre aux yeux... Où est le trait caractéristique de l'époque ? *Où est la couleur historique ?* La figure de Denisoff est très bien décrite, mais elle ne devrait être là que comme une arabesque se détachant sur un arrière-plan,et cet arrière-plan manque tout à fait.

Cette condamnation inattendue paraît injuste au premier abord. Le cours immense et infiniment varié de l'épopée tolstoïenne nous donne tant de choses, tout le long de la route, qu'il ne nous vient pas à l'esprit de nous demander si cette route nous mène au but final que l'auteur s'est proposé. Et cependant on ne peut négliger cette question si naturelle et qu'on oublie si facilement : dans quelle mesure *la Guerre et la Paix* — roman historique avant tout — est-il vraiment historique? Les grandes figures familières de Koutouzoff,

d'Alexandre Ier, de Napoléon, de Spéransky, passent devant nous liées à des événements connus : les batailles d'Austerlitz et de Borodino, l'incendie de Moscou, la déroute des Français. Nous voyons l'image de l'histoire et son squelette, de l'histoire mouvante et immobile qui s'agite et se pétrifie à jamais au milieu de son agitation, comme une vague qui tout à coup se serait figée dans son élan. Mais ces ossements jadis vivants sont-ils encore enveloppés d'une chair palpitante? Un souffle de vie anime-t-il encore ces membres, ces organes?

Il est très difficile, presque impossible, de définir l'esprit de l'histoire, l'esprit des époques, ce que Tourguénieff appelait « la couleur historique. » Nous savons simplement que chaque siècle a son atmosphère spéciale, qu'il dégage une odeur caractéristique ne se reproduisant jamais et nulle part, comme celle qui est propre à chaque être et à chaque fleur. Dans le *Décaméron* de Boccace, on respire l'odeur de l'Italie de la Renaissance à son aurore; dans le *Pan Tadeusz* de Mickiewicz, l'odeur de la Lithuanie du début du xixe siècle, dans l'*Eugène Onéguine* de Pouchkine, l'odeur de la Russie de 1830. Cette odeur, ce reflet unique d'une heure historique, se retrouve à la fois dans les grandes choses et dans les détails, de même que la lueur de l'aube ou du crépuscule colore non seulement les sommets, mais chaque brin d'herbe dans les gorges des montagnes. Ce reflet se glisse aussi bien dans les discours des sages, dans les exploits des héros, que dans la coupe des vêtements à la mode, dans la coiffure des femmes, dans chaque détail d'intérieur.

Plus la culture d'une époque est forte et vivante, plus ce parfum historique, dont tout en elle est imprégné,

sera violent et persistant. Plus nous nous plongeons dans son étude, plus ce parfum s'en dégage, et nous saisit. Il est comme l'arôme subtil, fin, légèrement assoupissant, d'un coffret ancestral fermé pendant de longues années, — arôme étranger et familier — qui éveille en notre âme un monde de souvenirs, d'échos, pareils à une musique étrange et douce qui étreint le cœur.

C'est ainsi que le reflet de l'époque napoléonienne, le style Empire, ne se sent pas seulement dans l'allure majestueuse de la proclamation que le grand homme adresse à l'armée au pied des Pyramides ou dans les articles du Code Napoléon, mais encore dans les broderies ajourées de la pourpre romaine qui orne la tunique blanche de Joséphine,et dans ces fauteuils et ces couchettes, pareils à des chaises curules, dont le bois est blanc et lisse, le dossier droit, et dont les baguettes dorées portent classiquement des faisceaux de palmes triomphales.

Lorsqu'on lit *la Guerre et la Paix* il est difficile de se défaire d'une impression qui n'étonne point au premier abord, mais, qui à la réflexion, ne laisse pas de paraître étrange. Il semble que tous les événements décrits, en dépit de leur aspect historique, se passent de nos jours, que tous les personnages soient, malgré leur apparence extérieure si différente de la nôtre, nos contemporains. Il faut au lecteur un effort incessant de mémoire et d'imagination, surtout lorsque l'action passe des grands événements de l'histoire aux faits de la vie privée, familiale et intime, de quelques héros, pour ne pas oublier que cette action a lieu de l'an 1805 à l'an 1815 et non vers les années 1860 et 1870,et que le lecteur est séparé de ces personnages et de ces événements par un gouffre de près de cent ans, par un siècle qui en égale au moins deux ou trois appartenant à d'autres époques moins orageuses de

l'histoire. L'air que nous respirons dans *la Guerre et la Paix* et dans *Anna Karénine* est le même, ainsi que le parfum historique des deux romans : dans l'un comme dans l'autre règne l'atmosphère, qui nous est si connue, de la seconde moitié du XIXe siècle. Y a-t-il, non point, encore une fois, dans l'aspect extérieur des événements, mais dans les nuances intimes constituant la « *couleur historique* », une différence essentielle entre Austerlitz, Borodino et les batailles décrites dans les *Récits de Sébastopol?* Sauf quelques noms historiques, on peut presque rapporter tous les détails des premières aux secondes et inversement. Tolstoï ne décrit pas une bataille avec les particularités d'une certaine époque, mais la bataille *en général*. Il y a aussi peu de diversité dans la peinture historique des deux guerres que de différence entre la franc-maçonnerie de Pierre Bésoukoff et le nationalisme de Levine, entre la vie familiale des Rostoff et celle des Chtcherbatzky.

Le prince André ne semble pas s'être nourri des œuvres de Voltaire, de Diderot, et d'Helvétius, mais de celles de Byron, de Stendhal, de Mérimée, et même de Flaubert, tant sa sensibilité est aiguë, précise, froide, subtile à l'excès, *nôtre* en un mot, tant cet homme né, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, non seulement parle notre langage, mais encore pense et sent des pensées et des sentiments qu'on dirait nés d'hier et restés inexprimés jusque-là. Il est aussi malaisé de se figurer l'Onéguine de Pouchkine autrement qu'en *dandy* mi-anglais, mi-russe, contemporain de Chateaubriand et de Byron, que le Bezoukhoff de Tolstoï en bas et en souliers à boucles. Et d'ailleurs nous ne songeons même pas à l'enveloppe de culture de ces personnages tant nous pénétrons profondément dans leur être de chair et dans

la partie de leur âme tournée vers la chair et constituant en eux l'*homme animal*. Cette pénétration fait évanouir entre eux et nous la perspective historique, non en nous transportant dans leur époque, mais en les transportant dans la nôtre.

Parfois on dirait que, non seulement le lecteur, mais l'auteur lui-même oublie de voir à travers le prisme de l'éloignement; alors, mais rarement, quand il s'en aperçoit, il cite un trait de mœurs de l'époque, mais timide, pauvre et impuissant : çà et là apparaît une perruque poudrée, une culotte de peau de chamois collant sur les jambes d'un lieutenant de la garde ; le vieux prince Bolkonsky dit « Madame » à sa fille et, une fois, la comtesse Rostoff, ravie d'une lettre de son fils Nicolouchka, s'écrie : « Quelle éloquence ! » Ces petites taches ternes et éparses détonent sur l'actualité infiniment plus vivante, plus en relief, du reste de l'œuvre. Souvent elles pâlissent et disparaissent sans laisser de trace, mais parfois aussi elles font un effet contraire à celui qu'en attendait l'auteur : elles étonnent par leur soudaineté, comme des anachronismes, elles se détachent du fond contemporain du tableau et attirent l'attention sur l'absence de toute couleur historique à la base de l'œuvre. La disposition intérieure de la maison d'un grand seigneur russe du temps d'Alexandre Ier n'est indiquée qu'une fois dans le roman de *la Guerre et la Paix* et l'indication prend une demi-ligne. On voit dans le palais du vieux comte Bésoukhoff, à Moscou, « un vestibule vitré avec deux rangées de statues dans des niches ». Certes, Tolstoï ne se serait pas étendu en long et en large, comme le fait Homère, sur le palais du roi Alcinoüs, sur le dehors et le dedans d'une habitation humaine, sur la distribution des chambres, des murs, des toits, des plafonds, des

piliers, des solives, des chevrons et de tous les détails de l'installation domestique. Pour le chantre de l'Iliade, ce qui sort des mains de l'homme est aussi noble et aussi sacré que les œuvres de Dieu. Il décrit avec le même amour la terre, la mer, le ciel et les objets usuels dont se servent ses héros ; il anime d'une vie sympathique à l'homme l'étoffe tissée par Pénélope, le bouclier d'Achille, le radeau d'Ulysse, les amphores pleines de parfum et les corbeilles remplies de linge que Nausicaa porte à la rivière. Dans tout ce que la culture humaine a ajouté à la nature primitive, dans tout ce que les hommes ont inventé non seulement en fait d'art, mais en fait de métiers, d'industrie, dans tout ce qui dénote l'habileté humaine et qui ne lui semble jamais artificiel, le vieillard inspiré voit quelque chose de surhumain, de divinement beau ; il y reconnaît l'invention et l'œuvre de Vulcain, l'ingénieux forgeron, une étincelle du feu de Prométhée, dérobé au ciel. Pouchkine, qui comprend si bien la beauté de la nature sauvage, se délecte en même temps de l'œuvre de Pierre le Grand, de « la plus machinée des villes », selon l'expression de Dostoïewsky, « des fers forgés de ses grilles », « de la flèche de l'Amirauté » — brillant dans les nuits blanches. Il parle même en vers harmonieux des fantaisies mondaines d'Onéguine — il se complaît à énumérer les pinces, les brosses, les petites limes de sa table de toilette. Tout ce qui est civilisé, humain, ingénieux, est pour Pouchkine aussi important, et, dans une certaine mesure, aussi *naturel* que le monde primitif, élémentaire. Dans le *Pan Tadeusz* de Mickiewicz, le tableau de l'existence confortable d'une vieille gentilhommière lithuanienne fait avec celui de la nature un seul tout vivant, une image animée de la Lithuanie, de la sainte patrie. L'arrangement de la demeure de Pliou-

chkine ou d'Oblomoff est le prolongement de leur être intime : ils y ont grandi comme un escargot dans sa coquille.

Lorsqu'on compare la richesse inépuisable de L. Tolstoï dans d'autres domaines avec la pauvreté non seulement de sa couleur historique, mais encore de sa couleur sociale quand il s'agit d'existence civilisée, on est frappé du contraste ! Ce qu'on appelle les « choses », les compagnes humbles et silencieuses de la vie humaine, qui n'ont pas d'âme, mais qui s'animent facilement et qui reflètent l'image de l'homme, ne vivent pas et n'agissent pas chez Tolstoï. Il y a, dans *l'Enfance et l'Adolescence*, une seule description faite avec amour, c'est celle de l'installation patriarcale d'une famille de propriétaires russes ; plus tard cependant, cette sympathie pour la manière de vivre de la classe dont l'auteur est sorti est étouffée, empoisonnée par le jugement qu'il porte sur elle, par la comparaison voulue qu'il établit entre cette vie et celle du peuple. Mais cette dernière même, à partir de *Polikouchka* et jusqu'à *la Puissance des Ténèbres*, il la dépeint sous des couleurs de plus en plus sombres, la présentant non pas comme un bel ensemble épique, à la manière de Pouchkine, mais comme une chose à demi ruinée, maladivement déformée et mutilée par la culture citadine. A la fin, la représentation de tout milieu social, de toute culture humaine, devient pour lui non plus une pure affaire d'art, mais une matière à déductions morales, un argument pour absoudre ou condamner.

La seule force artistique qui ne le trompe jamais est celle avec laquelle il met en lumière l'aspect corporel, les mouvements extérieurs en corrélation avec les états, avec les sensations des héros, avec ce qui constitue

leur « être animal ». Plus nous nous éloignons de ce foyer, plus la lumière s'affaiblit, et nous distinguons de moins en moins nettement, chez les personnages, les vêtements, les détails de leur existence quotidienne, la disposition de leurs demeures, le mouvement des rues dans les villes qu'ils habitent, et surtout l'atmosphère intellectuelle et morale, qui naît des circonstances historiques, de la civilisation, de tout ce qui, dans une époque donnée, est d'une vérité éternelle appropriée à cette époque ou même n'est que préjugé, convention et coutume caractéristiques. La franc-maçonnerie de Pierre Bésouchoff est un essai malheureux et, par la suite, Tolstoï ne revint jamais à de semblables expériences. La Tatiana de Pouchkine écoute les contes de sa nourrice, rêve au naïf Martin Zadeka et au sensible Marmontel. Nous voyons clairement que Darwin et Moleschott ont exercé une influence sur le Basaroff de Tourguénieff, sur sa manière d'apprécier Pouchkine ou la *Madone Sixtine*. Nous connaissons les livres d'amour lus par Mme Bovary, et nous savons leur influence sur la naissance et le développement de sa propre passion. Mais c'est en vain que nous nous efforcerions de deviner qui plaît le plus à Anna Karénine, de Lermontoff ou de Pouchkine. Du reste, elle n'aime pas la lecture. Il semble que ses yeux, qui savent pleurer et rire, briller d'amour ou de haine, ne sont faits ni pour lire ni pour admirer les œuvres d'art.

Pourtant un homme de nos jours, dans ses pensées abstraites, pas plus que dans ses sentiments vitaux, ne peut s'isoler, se dégager des influences, *des suggestions* sans nombre qui s'accumulent depuis des siècles de civilisation. Qui de nous ne vit pas deux vies : sa vie réelle et celle qu'il reflète? Etudier l'une sans l'autre en

analysant une âme contemporaine, c'est supprimer un des termes du problème. Tolstoï néglige de les unir : aucun auteur ne dégage mieux que lui, ne sépare mieux de l'enveloppe extérieure créée par l'histoire et la civilisation, le noyau intérieur animal et élémentaire, psychiquement humain. Tout ce qui est œuvre d'homme dans la nature, tout ce qui est civilisation, n'est pour Tolstoï que convention, artifice et, par là, mensonge sans intérêt, sans importance. Il passe devant ces choses avec indifférence, il a hâte de sortir de cette atmosphère, qui lui semble infectée et corrompue par les respirations humaines, pour arriver à l'air pur où vit ce qui est primitivement animal, naturel et ce qu'il considère comme étant seul digne d'une représentation artistique, parce qu'il y découvre la vérité, la nature éternelle.

Mais là aussi, sur les derniers échelons de la vie élémentaire, de la nature universelle pré-humaine et pré-animale, séparée de l'homme, et qui paraît animée d'une vie autre, non-humaine, tout comme sur les derniers degrés de la spiritualité et de la conscience humaines, il y a des régions qui lui seront à jamais inaccessibles.

Tolstoï a une double conception de la nature : pour sa conscience d'homme qui désire être chrétien, la nature est quelque chose de sombre, de méchant, de brutal, de diabolique ; « c'est ce que le chrétien doit vaincre en lui pour y substituer le royaume de Dieu ». L'élément païen inconscient, qui est en lui, lui fait voir l'homme mêlé à cette nature, absorbé par elle comme une goutte d'eau par l'océan. Dans la forêt, Olénine, pénétré de la sagesse de l'oncle Ierochka, se sent un insecte parmi les insectes, une feuille parmi les feuilles, un animal parmi les animaux. Tolstoï n'aurait pas dit comme Lermontoff : « sois semblable à eux, » car Olénine est déjà « eux ». Dans

les Trois Morts, la *dame* mourante, malgré toute sa culture extérieure, pense si peu qu'on ne songe même pas à comparer, comme le voudrait l'auteur, le murmure de révolte du « roseau pensant » avec l'auguste impassibilité avec laquelle meurt l'arbre qu'il nous montre plus loin.

Non! quelle que soit la conception qui domine chez lui, la chrétienne ou la païenne, Tolstoï n'établit jamais de véritable opposition entre l'homme et la nature : ou la nature est chez lui engloutie par l'homme, ou l'homme annihilé par la nature.

Pouchkine entend, dans le silence de la nuit, « le babil féminin de la Parque ».

Pour Tioutcheff, il y a « une certaine heure de silence universel » où l'obscurité s'épaissit

...... comme un chaos sur les eaux
....
Seule l'âme virginale de la Muse
Est troublée par les Dieux en des songes prophétiques.

Et dans les nuits étouffantes de juillet il ne voit :

que des éclairs de feu
Pareils à des démons sourds et muets
Echanger des propos entre eux.

Chez Tourguénieff aussi, les sommets glacés du Finsteraarhorn et du Schreckhorn, pareils à des démons se détachant sur le ciel désert et glauque, parlent de l'humanité, de cette triste moisissure qui couvre la surface du globe terrestre.

Ni les dieux, ni les démons de la nature n'ont jamais troublé la muse de Tolstoï « dans ses rêves prophétiques » ; il n'a jamais entendu dans le silence de la nuit « le babil féminin de la Parque », la voûte céleste ne lui a jamais paru, comme à Lermontoff, si profonde et si transparente.

Que le regard attentif aurait pu
Suivre le vol des anges

Le ruisseau n'a pas murmuré pour lui
... les sagas mystérieuses
Des pays de merveilles d'où il arrive.

Et le vent nocturne ne lui a jamais parlé, comme à Tioutcheff, de « douleur incompréhensible »

Dans une langue que le cœur comprend,
....
Du chaos antique et familier.

Aime-t-il la nature? Peut-être son sentiment pour elle est-il plus fort que ce que les hommes appellent communément « l'amour de la nature »? S'il l'aime, ce n'est pas comme un être universel, séparé de l'homme, étranger et cependant semblable à lui, plein de forces infernales et divines, mais comme le prolongement animal et élémentaire de son propre individu, considéré comme « être sensible ». Il s'aime en elle et l'aime en soi, sans effroi exalté ni maladif, sans ivresse; il l'aime de ce grand amour sobre dont l'aimèrent les anciens, et comme les hommes d'aujourd'hui ne savent plus l'aimer. La force et la faiblesse de Tolstoï consistent justement dans le fait qu'il n'a jamais pu distinguer clairement la culture acquise du fond primitif élémentaire, ni dégager l'homme de la nature. Pour lui aussi, la nature a un côté obscur, un mystère d'au-delà, mais cette obscurité et ce mystère ne cachent qu'une repoussante horreur. Pour lui aussi, se soulève parfois, dans une vision soudaine, le voile des apparences, ce « tapis d'or de la lumière divine », dont parle Tioutcheff :

La sainte nuit s'est levée à l'horizon ;
Elle a écarté comme un tapis d'or,
Comme un tapis jeté sur l'abîme,
Le jour joyeux, le jour aimable.

Derrière ce voile soulevé, Tolstoï ne voit pas le « chariot vivant de la création parcourant librement le sanctuaire des cieux », ni « le vol des anges », mais seulement ce trou terrible, noir et sans fond, ce « sac », dans lequel Ivan Ilitch veut s'enfoncer sans y parvenir tandis qu'il jette son cri insensé : « ou ! ouou ! ». Dans la voix du vent nocturne, Tolstoï n'entend que le froissement sinistre de l'herbe sèche sous la neige que l'ouragan chasse à travers la plaine déserte où gèle le paysan Bretchounoff, dont il nous conte la mort dans *Maître et Serviteur*. Mais aussi longtemps que le jour étend son voile, tout est clair, net, il voit la nature telle qu'elle est, et jamais le tapis d'or ne devient pour lui diaphane, transparent, translucide.

Il lui faut ou le sommeil ou la veille, ou l'obscurité complète ou la lumière entière. Jamais l'obscurité ne se mêle pour lui à la lumière, la veille au sommeil : il ne connaît ni cette aurore ni ce crépuscule qui, pour Tioutcheff et Lermontoff, enveloppent la nature de « songes mystérieux ». Dans la nature telle que la sent Tolstoï, pas plus que dans son génie si riche en sons et en couleurs, il n'y a rien de spectral, de crépusculaire, rien qui rappelle les « sagas mystérieuses » de Lermontoff, ni le balbutiement pythique de la Parque de Pouchkine, rien de féerique, de merveilleux, de légendaire.

Nous verrons par la suite qu'une seule fois, dans son œuvre immense, il a touché à des limites qui semblaient lui être éternellement inaccessibles, où le surnaturel

confine au naturel, et apparaît, non plus en lui, mais au travers, au delà de lui.

A ce moment-là, il a pour ainsi dire triomphé sur soi, il est sorti de lui-même. C'est bien là cette dernière limite de la puissance, cette victoire suprême sur sa propre nature, cet invraisemblable prodige qui est la marque du plus grand génie. Du reste, il n'a fait que toucher à ces limites sans les franchir, et s'en est aussitôt éloigné.

CHAPITRE III

LA PSYCHOLOGIE DE TOLSTOÏ

Flaubert écrivait à Tourguénieff au sujet des premières parties de *la Guerre et la Paix :*

« Je vous remercie de m'avoir fait lire le roman de Tolstoï. C'est une œuvre de premier ordre ! Quel peintre et quel psychologue ! Les deux premiers volumes sont superbes, mais le troisième dégringole affreusement. Il se répète et fait de la philosophie. A la fin on sent le « monsieur », l'auteur et le Russe, alors que jusque-là on ne voyait que la nature et l'humanité. »

Ce jugement est un peu hâtif et superficiel. Flaubert n'analyse point son impression, il en est simplement surpris ; on dirait même qu'il s'en méfie un peu. Il ne s'était assurément pas attendu à un si gros phénomène, à cette sorte de Léviathan artistique, surgissant de cette Russie inconnue et à demi barbare. « J'ai crié de ravissement pendant que je lisais ce livre — avoue-t-il — et il est long ! Oui, c'est fort, c'est très fort... »

Mais ce qui est curieux, en tout cas, c'est que, du premier coup d'œil, Flaubert a remarqué les inégalités frappantes, « les affreuses dégringolades, » les glissades, les éboulements de l'œuvre de Tolstoï. Effectivement, il est impossible de ne pas sentir, même en lisant superficiellement *la Guerre et la Paix* ou *Anna Karénine*,

qu'il y a dans ces ouvrages deux trames, deux langues, deux courants qui coulent côte à côte, qui se touchent sans se mêler jamais, comme l'huile et l'eau.

Là où Tolstoï dépeint la réalité, surtout l'homme élémentaire, animal et sensible, sa langue a une simplicité, une force, une exactitude que la langue russe n'a peut-être jamais atteintes chez aucun autre auteur. S'il fait parfois un peu trop d'efforts, s'il souligne, s'il s'entête, s'il « obsède le lecteur » et si son style semble lourd, comparé à la légèreté aérienne de la prose de Pouchkine, qui effleure à peine le sujet, et plane au-dessus de lui, cette lourdeur et cette obstination sont celles d'un titan qui accumule bloc sur bloc.

Mais dès que Tolstoï aborde la psychologie abstraite non plus de « l'homme animal », mais de l'homme spirituel, dès que commencent les méditations, les philosophailleries, selon l'expression de Flaubert, les « tourments d'esprit » selon l'expression de Tolstoï lui-même, dès qu'il arrive aux évolutions morales de Bésoukhoff, de Néklioudoff, de Posdnicheff, de Lévine, quelque chose d'étrange se produit : « il dégringole affreusement, » il semble que sa langue s'épuise tout à coup, se hache, s'anémie, devienne impuissante ; elle veut encore, mais elle ne peut plus ; elle s'accroche convulsivement au sujet, mais il échappe à son étreinte comme à celle des bras d'un paralytique.

Prenons, au hasard, quelques exemples parmi le grand nombre que l'on pourrait citer.

Quelle erreur peut-il y avoir *dans ce que* j'ai désiré, faire du bien ? dit Pierre. Et j'en ai fait, je m'y suis mal pris, si l'on veut, et c'était peu de chose ; mais, du moins, j'ai fait un effort dans ce sens et non seulement vous ne me dissuaderez pas *de penser que ce que* j'ai fait est bien, mais vous ne m'empêchere pas de croire que vous l'avez pensé vous-mêmes.

Quand il parle de l'effet de la maladie de Natacha sur son père, le comte Rostoff, et sur sa sœur Sonia, il dit :

Comment le comte aurait-il supporté de voir sa fille favorite malade, s'il n'avait pas décidé que *si* elle ne se guérissait pas, il n'hésiterait pas à sacrifier mille roubles et qu'il l'emmènerait à l'étranger ? Qu'aurait fait Sonia *si* elle n'avait pas eu la conscience joyeuse *de ce qu*'elle ne s'était pas déshabillée de trois nuits *afin de* pouvoir toujours être prête à exécuter dans toute leur exactitude les ordonnances du médecin et de ce qu'elle ne dormait pas la nuit, maintenant, *afin de ne* pas laisser passer les heures auxquelles il fallait administrer les pilules à la malade ?... Et elle était même heureuse *de ce qu'elle* pouvait montrer, en négligeant d'accomplir les prescriptions, qu'elle ne croyait pas à ce traitement.

Il décrit ainsi les soins hypocrites que la femme d'Ivan Ilitch lui prodiguait :

Tout ce qu'elle faisait pour lui, elle le faisait pour elle et elle lui disait qu'elle faisait pour elle ce qu'elle faisait vraiment pour elle, comme si c'était une chose si incroyable, qu'il fût obligé de comprendre le contraire.

Voilà une vraie énigme. Quel effort d'examen il faut faire pour débrouiller ce peloton grammatical enroulé autour d'une pensée bien simple !

Autre énigme du même genre, mais encore plus compliquée et plus incompréhensible :

Fâché contre sa femme *parce que ce qu'il* attendait s'était accompli, *c'est-à-dire* qu'au moment d'arriver, alors que son cœur était troublé en pensant *à ce qu*'il en était de son frère, il avait dû s'occuper d'elle *au lieu* de pouvoir courir immédiatement auprès de son frère, — Lévine conduisit sa femme dans une chambre qu'on avait préparée pour eux.

Ce piétinement impuissant sur place, ces répétitions inutiles des mêmes mots : *parce que, pour que, au lieu de, en ce que*, rappellent le bredouillement fatigant du vieil Akim, bègue et bavard. L'incohérence du délire règne dans ces propositions qui s'entremêlent d'une façon monotone et qui n'avancent qu'en trébuchant. Il semble que ce ne soit pas le même grand artiste qui vient de peindre avec une puissance si saisissante, avec une telle exactitude et une si grande simplicité de style, la guerre, les mouvements populaires, les jeux d'enfants, la chasse, les maladies, l'enfantement, la mort ; — il parle maintenant un autre langage ; on se sent en face d'un homme tout différent, qui ressemble parfois étrangement à Tolstoï comme deux jumeaux peuvent se ressembler, mais qui lui est, en réalité, opposé, qui l'anéantit. C'est l'humble Akim prenant la parole après l'oncle Yérochka, le « grand païen ».

On rencontre, dans ces passages, des infractions aux règles fondamentales de la grammaire que l'on considérerait comme des inattentions si elles ne se répétaient si fréquemment. On dirait que c'est avec un dédain prémédité qu'il les multiplie.

Dans ces cas-là, il perd jusqu'à cette sensibilité pour l'arrangement harmonieux du discours que Nietzsche appelait la *conscience de l'oreille*, et qui, d'ordinaire, est si exigeante et si subtile chez lui, comme d'ailleurs chez tous les grands maîtres du verbe. On rencontre parfois dans sa prose des mots qui, phonétiquement parlant, jurent de se trouver ensemble. Il est inadmissible que l'auteur n'ait pas remarqué ces monstrueuses discordances après les sept copies successives de la comtesse Tolstoï et après avoir, par conséquent, revu quarante à cinquante fois *la Guerre et la Paix*. Selon

toute probabilité, elles lui ont paru « naturelles » : les gens qui causent s'occupent-ils de rythme et d'euphonie?

Il semble que sa langue soit une bête domptée, mais volontaire, qui, en voyant la forêt, se cabre soudain et refuse définitivement d'obéir. L'auteur lutte furieusement avec elle, l'assujettit à des pensées et à des sentiments étrangers à son génie; il la force, l'estropie, l'abîme en la chargeant du faix de ses considérations chrétiennes. Il n'y a pas de spectacle plus pitoyable et plus instructif que cette lutte d'un grand écrivain contre sa propre langue.

Et, après l'avoir vaincue, Tolstoï ne lui pardonne pas de longtemps, il la violente sans nulle nécessité, par un caprice autoritaire, par vengeance; il se vante de son dédain, de son mépris pour elle. Du reste, ce n'est pas seulement envers la langue qu'il affecte ce cynisme propre aux ascètes, et qui ne craint pas de violer les règles des convenances et de la décence extérieure. Il dit littéralement aux lecteurs : « Mon style ne vous paraît pas suffisamment élégant? Comme si je m'occupais de style! Je dis ce que je pense — mes pensées sont assez fortes par elles-mêmes. » Mais, en raison de cette tendance excessive à la simplicité, au naturel de la conversation, il tombe justement dans le défaut qu'il craignait le plus — dans une sorte de recherche, la plus raffinée qui soit peut-être, dans une simplicité précieuse, si l'on peut s'exprimer ainsi, en un mot dans le naturel artificiel.

Tourguénieff trouvait la psychologie de *la Guerre et la Paix* faible, alors que Flaubert après la lecture de ce même ouvrage s'écrie avec ravissement : « Quel psychologue! » Quelque contradictoires que paraissent ces deux jugements, on peut les concilier.

Plus Tolstoï se rapproche du corps ou de ce qui unit le corps à l'esprit — de l' « être animal » et de l'élément sensible — et plus sa psychologie, ou, pour mieux dire, sa *psychophysiologie* devient profonde et exacte. Mais à mesure qu'il abandonne ce terrain fertile et qu'il sent solide sous lui, à mesure qu'il transporte ses investigations dans le domaine de la conscience, de la spiritualité indépendante du corps, qu'il parle non plus des passions du cœur, mais des *passions de l'esprit* (car l'esprit humain, de même que le cœur, a ses passions, tout aussi complexes, tout aussi profondes et que Dostoïewsky a si admirablement dépeintes), sa « psychologie » devient incertaine.

Nous croyons sans peine que le moment où Nicolas Rostoff vit dans un ravin ses chiens se débattre contre un loup traqué et l'un d'eux planter ses dents dans le cou de l'animal, que ce moment fut un des plus heureux de sa vie. Mais les sentiments chrétiens et surtout les pensées chrétiennes d'Irténieff, d'Olénine, de Bésoukhoff, de Lévine, de Pozdnicheff, de Nékludoff, provoquent une quantité de doutes sur leur vraisemblance. Écrites dans une autre langue et paraissant l'œuvre d'un autre homme, toutes ces peintures d'évolutions morales et religieuses se détachent sur le plan général de l'œuvre d'une façon si saillante et si étrange qu'elles semblent des pièces rapportées ; ces morceaux de « raisonnements » abstraits coupent le courant limpide de l'épopée de grandes taches troubles ; ils ne découlent pas de l'action vivante, ils ne se développent pas avec elle, par suite d'une nécessité intérieure, et n'ajoutent rien à cette action. On pourrait les abréger ou même les supprimer entièrement, non seulement sans nuire à l'harmonie architecturale de l'œuvre, mais encore en contribuant beaucoup à cette harmonie.

Dans ces passages-là, la *psychologie* de Tolstoï rappelle la vieille légende orientale du jouvenceau pelant un oignon pour voir ce qu'il renferme ; toutes les pelures enlevées, il ne resta rien ou presque rien. De même Tolstoï, pour arriver à la vérité éternelle, au principe caché des sentiments humains, enlève écaille après écaille, convention après convention, mensonge après mensonge ; mais, cette opération une fois terminée, il ne reste rien ou presque rien de ce qui était peut-être impur, ambigu, innocemment coupable, chrétien et païen à la fois, mais cependant bien vivant et bien naturel au point de vue des sentiments humains. Cet « oignon », qui existait indubitablement, a, pour ainsi dire, disparu. Nous en venons même à douter si nous étions ou non en présence d'un sentiment, ce qui fait qu'après toutes ces fouilles psychologiques, ces écossements, ces dévêtements, nous en savons beaucoup moins qu'auparavant.

Nous voyons jusqu'au bout Irtenieff, le héros de *l'Enfance et l'Adolescence ;* il est distinct et proche de nous humainement parlant, comme un cher et inoubliable camarade de notre propre enfance et de notre adolescence. Nous voyons aussi, bien qu'un peu moins clairement, Pierre Bésoukhoff, le seigneur russe, robuste et légèrement paysan, au visage franc et bon, au regard myope, attentif, songeur, mais peu intelligent. Si Pierre n'est pas une personnalité vivante, c'est au moins un corps animé de vie. Nous voyons, mais déjà plus vaguement, Lévine, le « philosophe rural » ; nous ne sommes pas entièrement convaincus qu'il ait une existence propre et indépendante. On voit de plus en plus apparaître derrière Lévine, Tolstoï lui-même, *le monsieur et l'auteur.* Quant au Pozdnicheff de la *Sonate à Kreutzer* et au Nekludoff de *Résurrection*, nous ne les voyons plus du

tout. Comme à dessein, Pozdnicheff raconte son étrange récit dans un obscur compartiment de chemin de fer, de façon qu'on ne puisse voir son visage. « Dans la pénombre — dit Tolstoï — *je ne pouvais plus du tout voir* Pozdnicheff. — On entendait seulement sa voix douloureuse, de plus en plus émue. » Il est tout entier dans le son de cette voix souffrante, dans ses yeux brillant d'une flamme de folie fiévreuse. C'est dans ces yeux et dans cette voix que son âme, son esprit et son corps sont concentrés. Pour ce qui est de Nekludoff, le héros de *Résurrection*, nous n'entendons même pas sa voix. C'est une abstraction régulièrement cristallisée, transparente et inanimée, c'est une prémisse religieuse et morale servant à des déductions religieuses et morales. Jamais Nekludoff ne se révoltera contre l'auteur, ne fera et ne dira rien d'inattendu. C'est un être non seulement impersonnel, mais amorphe, c'est l'araignée grise et morne qui tisse la toile morne et grise des « considérations » chrétiennes. C'est un instrument de musique mathématiquement réglé, qui sert à accroître et à concentrer les résonnances, une espèce de table d'harmonie, de porte-voix, au moyen duquel le « monsieur », « l'auteur » qui se trouve derrière lui débite ses théorèmes moraux.

Tolstoï est un grand créateur de corps humains et, en partie, d'âmes humaines, pour autant que ces dernières sont tournées vers le corps, vers les racines inconscientes, vers l'animalité élémentaire de la vie. Mais a-t-il été créé des personnalités vivantes, ce qu'on appelle des « caractères » ?

Assurément il les conçoit. Elles germent et se développent en lui, mais arrivent-elles à terme, pour devenir des êtres viables, indépendants, particuliers, uniques et complets ?

Les figures qui, chez Tolstoï, représentent des personnalités humaines rappellent ces hauts-reliefs où les corps semblent parfois se détacher de la surface sur laquelle ils sont sculptés et qui les retient cependant ; ils paraissent vouloir s'en séparer définitivement et se dresser devant nos yeux comme des statues parfaites, visibles et tangibles de tous les côtés. Mais ce n'est qu'une illusion d'optique : ils ne se dégagent jamais complètement; jamais leur forme hémisphérique ne deviendra parfaitement ronde, nous ne les verrons jamais de *l'autre côté*.

En peignant Platon Karataieff, l'auteur a rendu pour ainsi dire l'impossible possible : il a su transformer une personnalité vivante, ou qui du moins semble telle, en une impersonnalité, en une absence de traits définis et d'angles aigus, en une « rondeur » spéciale dont l'impression saisissante, tangible, géométrique, si l'on peut s'exprimer ainsi, est produite plutôt par son aspect extérieur et corporel que par son image intérieure et spirituelle. Karataieff a le « corps rond », une tête « ronde », des mouvements « ronds », des mots « ronds », quelque chose de « rond » dans l'odeur même. Il n'existe pas par lui-même; il n'est qu'une particule du Tout, une goutte dans l'océan de la vie générale, humaine, universelle. Et il reproduit cette vie par sa personnalité ou par son impersonnalité, de même que la goutte d'eau reproduit la sphère terrestre par sa *rondeur* parfaite. Quoi qu'il en soit, il se produit un miracle d'art, une géniale erreur d'optique. Malgré son impersonnalité, Platon Karataieff paraît personnel, particulier, unique. Mais l'effet n'est pas complet : nous aurions voulu connaître entièrement le petit soldat, le voir sous son autre aspect. Il est bon, mais peut-être s'est-il fâché contre quelqu'un, ne fût-ce

qu'une fois dans sa vie? il est chaste, mais n'a-t-il jamais regardé une femme autrement qu'une autre? il parle en proverbes, mais ne lui est-il donc jamais arrivé d'ajouter à ces proverbes un seul mot de lui? Une seule expression, un seul petit trait inattendu aurait détruit cette « rondeur » trop régulière, trop mathématique et trop parfaite, et nous aurions pu croire alors que Karataieff existait vraiment, que c'était un homme en chair et en os.

Mais à l'instant précis où nous l'observons avec l'attention la plus vive et la plus ardente, Platon Karataieff, comme par un fait exprès, meurt, disparaît, se dissout, telle une goutte d'eau dans l'Océan. Et quand nous le voyons se dessiner dans la mort plus nettement que jamais, nous nous prenons à penser qu'il n'aurait pu apparaître dans la vie avec la même clarté, se plier aux sentiments, aux pensées, aux actions humaines : il n'a pas vécu, il a seulement « été »; il a été « tout à fait rond »; il a ainsi accompli sa destinée et il ne lui restait plus qu'à mourir. Et dans notre mémoire, comme dans celle de Pierre Bésouchoff, Platon Karataïeff laissera le souvenir éternel non pas d'une *personne* vivante, mais simplement de l'*incarnation* vivante de tout ce qui est russe, bon et rond, c'est-à-dire d'une vaste généralisation historique, religieuse et morale.

Il se passe quelque chose d'analogue avec la personnalité du prince André.

Nous le voyons ou nous le devinons; il devient de plus en plus compréhensible pour nous dans ses contradictions vivantes, dans l'union de son esprit positif et de son caractère ardent et rêveur dans son mépris pour les hommes contractant avec cette soif inextinguible qui le pousse à la conquête de la gloire et de « l'amour des

hommes » ; dans l'opposition de sa dureté aristocratique extérieure avec sa tendresse secrète, son impressionnabilité enfantine et son impuissance.

Mais là encore, comme à dessein, au moment où quelques touches de pinceau auraient suffi pour que le portrait se détachât complètement, le prince André meurt. Contrairement à Karataieff, il meurt lentement et difficilement, car sa personnalité consiste en traits si déterminés, en angles si aigus, que la mort a besoin de beaucoup de temps pour amener tous ces angles et toutes ces facettes à la « rondeur » parfaite de la molécule primitive, du globule d'eau prêt à se dissoudre dans l'Océan. Et la mort le roule, l'arrondit sans hâte, comme les brisants polissent les galets sur la plage.

Alors, au moment de cette agonie interminable, pendant le délire et les souffrances, dans les alternatives de désespoir et de sérénité, on voit apparaître derrière sa personne vivante, un autre personnage, un personnage nouveau, étranger et fantastique. Et cette seconde personnalité recouvre et engloutit si bien la première, toute la vie du prince André, toutes ses pensées, ses sentiments et ses actions paraissent maintenant si infimes, que notre mémoire gardera à jamais le souvenir, non de la vie, mais de la « mort » du prince André, le souvenir non d'une personnalité vivante et particulière, mais de cette seconde personne inconcevable, non humaine, qui vient de l'au-delà.

Prenons Natacha Rostoff : elle est, semble-t-il, vivante, familière, proche, particulière, unique. Avec quelle force et quelle délicatesse le nœud de sa personnalité humaine n'est-il pas noué ! Cette « pure beauté du plus pur modèle » est tissée dans les nuances les plus fines, les plus insaisissables, les plus diverses, de la vie spirituelle et physique.

Pareille à la Tatiana de Pouchkine, elle incarne pour ainsi dire la muse du poète, elle reflète le propre visage intérieur de celui-ci dans le miroir de « l'éternel féminin ».

Eh bien! là aussi, au moment où l'image de Natacha se complète et atteint le degré suprême de la beauté, l'artiste dessine un trait soudain, inoubliable et d'une profondeur saisissante. La scène se passe aux champs, pendant la chasse. Les chiens viennent de prendre un lièvre que l'un des chasseurs éventre et secoue afin d'en faire sortir le sang. Tous sont excités, rouges, haletants, extraordinairement agités, et racontent en se vantant les incidents de la chasse à courre :

Au même instant, Natacha, sans reprendre haleine, joyeuse et triomphante, se mit à pousser des cris si perçants que les oreilles de ses voisins en tintèrent. Par ces cris, elle exprimait tout ce que les autres chasseurs disaient dans leurs récits simultanés. Et ces cris étaient si étranges que, à un autre moment, elle en aurait éprouvé de la honte et tous ceux qui l'entouraient s'en seraient scandalisés.

Dans ces cris sauvages d'une jeune fille mondaine, il y a comme une réminiscence de ce qui est resté en nous de primitif, d'animal; ils disent les instincts ancestraux du chasseur, du forestier, du sylvain; ils sont la révélation de ce lointain passé dont quelques éléments ont survécu à plusieurs siècles de culture et qui, jusqu'aujourd'hui, donnent encore un vif attrait, même pour les plus raffinés d'entre nous, à cet amusement stupide et inhumain qu'est la chasse. Les magnifiques traits de Natacha, déformés par cet éclair de passion primitive, ne se décomposent-ils pas en un instant au point d'en devenir méconnaissables ? Ne voit-on pas apparaître derrière son visage familier, aimable, connu, un autre

visage, féroce, bizarre, effrayant presque, qui rappelle le modèle primitif et parfait de toute l'œuvre de Tolstoï, — le visage de l'oncle Yerochka, « le grand chasseur devant l'Eternel », qui, selon toute probabilité, a aussi crié et hurlé de joie en chassant le sanglier? Le trait est léger et semble ne pas laisser de traces; mais il ne disparaît pas, il revient par la suite, et reviendra constamment, s'ajoutant à des détails du même genre, plus vifs, plus accentués, plus profonds.

Pierre Bésoukhoff n'entend-il pas quelque chose d'analogue à ce hurlement sauvage, pendant les couches de Natacha? Ce sont des cris encore plus terribles, plus bestialement stupides. Levine aussi entend Kitty gémir, hurler, pousser des cris de bête au moment de ses couches. C'est dans l'épilogue de *la Guerre et la Paix* que l'image de Natacha, devenue épouse et mère, « concevant, portant et nourrissant », que cette image qui traverse la grandiose épopée devait, selon le dessein de l'auteur, atteindre son achèvement définitif. Elle l'atteint, en effet, mais de quelle façon inattendue!

Après sept années de mariage, Natacha « avait grossi et s'était tellement élargie qu'il était difficile de reconnaître, dans cette mère vigoureuse, la Natacha d'autrefois, si souple et si alerte ». Elle se laissait aller à tel point que ses costumes, ses coiffures, ses réflexions exprimées mal à propos, sa jalousie, — elle était jalouse de Sonia, de la gouvernante, de toute femme jolie ou laide, — étaient devenus le sujet favori des plaisanteries de son entourage. Maintenant « elle ne surveillait plus ni ses manières ni son langage; elle ne cherchait plus, pour plaire à son mari, les attitudes qui pouvaient la faire valoir, elle ne songeait guère à ne pas importuner les autres de ses exigences, elle ne soignait plus ses toilettes. Elle faisait tout ce qui était contraire aux usages...

A la malpropreté et au laisser-aller elle joint encore

l'avarice. Il n'y a aucun lien spirituel entre elle et son mari. « Elle ne comprenait rien à ses occupations scientifiques. » « Elle n'a pas d'idée à elle, » — dit Nicolas Rostoff, étonné, lui qui ne brille pourtant pas par l'esprit ni par l'entrain dans la conversation. Tout ce qui est humain la laisse indifférente, elle ne prend à cœur que les soucis que lui donnent son mari et ses enfants. Elle devient, pour ainsi dire, sauvage, tout en restant dans sa famille — elle fuit le monde et ne prise que la compagnie de ses parents, auprès de qui elle se rendait décoiffée et vêtue d'une robe de chambre ; « elle sortait à grands pas de la nursery pour montrer d'un air joyeux un lange maculé de jaune et où il n'y avait plus de taches vertes, et elle écoutait les consolations des personnes qui lui affirmaient que l'enfant allait beaucoup mieux... »

Désormais, remarque Tolstoï, il arrivait souvent « qu'*on vît son corps et son visage, mais point son âme. Ce n'était qu'une belle femelle vigoureuse et féconde* ».

Que s'est-il passé dans l'esprit de l'artiste par rapport à l'image de Natacha ? Cette image a-t-elle perdu de son importance, a-t-elle changé, s'est-elle amoindrie ou ternie ? Y a-t-il une contradiction imprévue, qui ne rentrait pas dans le plan primitif de l'auteur, entre cette Natacha — jeune fille, pleine de charmes si familiers et pourtant si mystérieux, cette sœur de la Tatiana de Pouchkine, la Muse prophétique de Tolstoï, « la pure beauté du plus pur modèle », — et cette mère, qui « conçoit, engendre et nourrit », qui n'est même plus une mère humaine, mais retourne à l'animalité primitive, cette « femelle féconde » chez laquelle on n'aperçoit plus d'âme, mais seulement un corps et un visage ?

Il se trouve qu'entre ces deux images, pour l'auteur

du moins, non seulement il n'y a pas de contradiction, mais il existe un lien indispensable à la logique et au développement de l'œuvre. C'est précisément pour arriver à la transformation de Natacha en « femelle », pour montrer que tout ce qui est *personnel et humain*, mais conventionnel et limité, doit devenir *impersonnel et élémentaire*, absolu et illimité, qu'il nous fait voir, à travers l'énorme épopée, la nature agissant sur Natacha comme sur le calice de la fleur qu'elle change en fruit. Son image ne s'est pas affaiblie ni ternie, au contraire, elle n'a fait qu'atteindre toute la mesure de sa majesté. C'est maintenant seulement que se montre en elle « l'éternel féminin » au point de vue de Tolstoï, — c'est-à-dire le principe éternellement fécond, prolifique, maternel. Le foyer intense de vie qui est le charme de Natacha jeune fille ne s'est pas éteint en Natacha mère. Il s'est caché plus profondément en elle, tout en restant divin. Seulement cette *divinité n'est pas spirituelle*, comme elle semblait l'être auparavant, c'est une *divinité charnelle*, ce qui ne la diminue nullement. C'est le même principe divin considéré sous un autre aspect. Tout ce qui nous semblait être en Natacha le fond de la personnalité humaine, — tout le charme, toute la musique mystérieuse, tout l'arôme qu'exhalait son être, — n'était que l'enveloppe extérieure et temporaire, une parure printanière et brillante, que la nature avait donnée à Natacha comme elle donne, au temps des amours, le parfum aux fleurs, les plumes et les chants aux oiseaux, un merveilleux chatoiement d'opale aux poissons et aux animaux aquatiques. Mais cette beauté *éphémère* est cependant *éternelle*, car c'est ici seulement, dans la floraison, dans l'épanouissement complet de la femme, dans l'amour, dans l'Eros-Désir, que se manifeste le plus clairement et le plus profondé-

ment le sens un et divin des divers modes de l'animalité, le lien mystique qui existe entre toute créature vivante et l'Esprit de vie universel. La première image de Natacha n'a pas été souillée, elle n'a fait que se modifier et acquérir un sens plus profond.

Elle sentait — dit Tolstoï — que les charmes dont jadis un instinct lui enseignait l'usage auraient été ridicules maintenant aux yeux du mari auquel elle s'était donnée tout entière, dès la première minute, de toute son âme, sans garder en elle un seul recoin qui lui fût inconnu. Elle sentait qu'elle n'était pas unie à son mari par la puissance des sentiments poétiques qui l'avaient attiré à elle, mais par quelque chose d'autre, d'indéterminé et de solide, comme le lien qui unissait *sa propre âme à son corps*.

Et ici de nouveau, comme partout et toujours chez Tolstoï, tout se résume en *ce lien entre l'âme et le corps*, en cet « être animal » élémentaire qui lie l'esprit à la chair, en cette chaîne de l'Eros-Désir, en cette « chaîne d'or » que les dieux, dit Homère, ont fait descendre sur la terre pour l'unir au ciel, pour unir un sexe à l'autre, pour fondre les deux moitiés du monde en un Tout unique « rond », — animé, animal.

La beauté poétique de Natacha s'est éteinte sans laisser de traces, elle « s'est ternie » comme passent les couleurs des fleurs, comme muent les écailles des poissons et les plumes des oiseaux quand le printemps s'en va, quand la vie sexuelle est finie, quand les êtres sont fécondés, calmés, et qu'ils amassent silencieusement leurs forces intérieures pour enfanter et nourrir. Et cependant le pouvoir que cette beauté lui a jadis donné sur son mari, non seulement ne s'est pas affaibli, mais a au contraire augmenté. « Chez elle — dit Tolstoï — Natacha se fait l'esclave de son mari. » « Natacha est drôle, absurde — remarque Nicolas Rostoff — elle le tient sous sa pantoufle

et dès qu'il s'agit de paroles raisonnées, elle n'en a pas qui soient à elle — elle se sert de celles de son mari ». « L'opinion générale — ajoute Tolstoï — c'est que Pierre était sous la dépendance de sa femme, et il en était vraiment ainsi. »

Pierre peut se perdre en considérations diverses, aspirer à « une résurrection chrétienne », rêver de bien public et de bonheur pour tous. Mais, s'il s'était agi de réaliser ce rêve et de distribuer vraiment ses biens, Natacha aurait préféré mettre Pierre sous tutelle que de consentir à rien de pareil. « L'esclave de son mari, » la femelle défendant ses petits aurait montré ses griffes au mâle, et elle aurait infailliblement triomphé, ayant pour alliée la nature tout entière.

D'ailleurs, les choses se passent de même entre la comtesse Marie et Nicolas Rostoff, entre Kitty et Lévine.

« L'âme de la princesse Marie était constamment tendue vers l'éternel, vers l'infini, vers le parfait, ce qui l'empêchait d'être jamais calme. » « Son âme souffre d'un mal sublime et secret : c'est le corps qui pèse sur elle. » Elle n'en remarque pas moins avec un naïf cynisme, en parlant des rêves chrétiens de Pierre, qu' « *il méconnaît d'autres devoirs plus proches*, dictés par Dieu lui-même », que *nous pouvons nous exposer nous-mêmes mais point nos enfants.* » « Ne l'aurais-je donc pas suivi s'il n'y avait pas eu mes enfants, » disait la comtesse Tolstoï presque dans les mêmes termes que la comtesse Marie, que son « mal sublime » n'empêchait pas de partager sur ce point les idées de son mari, ce Nicolas Rostoff en qui s'incarne la sagesse du mâle humain comme celle de la femelle humaine s'incarne en Natacha.

Tous les héros de Tolstoï meurent ou en arrivent là — il n'y a pas d'autre issue.

Pierre et Lévine, la raison philosophante et la conscience chrétienne, sont tous deux sous la pantoufle de leurs femmes, Natacha et Kitty, femelles fécondes qui répondent à toutes leurs « raisons » par un argument muet et irréfutable, — la mise au monde d'un nouvel enfant. Il en sera toujours ainsi, il devra toujours en être ainsi, semble dire le grand voyant de la chair, sans le vouloir et sans en avoir conscience.

Natacha n'a pas de « paroles à elles ». Mais elle est pareille à ces statues qu'on voit s'élever vers le ciel, dressées sur des constructions énormes et compliquées, qu'elles dominent, déterminent et couronnent; l'image de Natacha mère, qui apparaît dans l'épilogue de *la Guerre et la Paix*, plane silencieusement, avec une majesté élémentaire, sur l'immense épopée, si bien que les péripéties de la tragédie universelle et historique — les guerres, les mouvements des peuples — la grandeur et la décadence des héros — semblent n'être qu'un piédestal pour cette mère-femelle, qui, triomphante, montre sur un lange les selles jaunes de son dernier-né. Austerlitz, Boro dino, l'incendie de Moscou, Napoléon, Alexandre le Béni peuvent être ou ne pas être — tout passe, tout s'oublie, tout s'efface des tablettes de l'histoire universelle lorsqu'arrive une vague nouvelle, comme des lettres tracées sur le sable des grèves, mais jamais, dans aucune civilisation, ni après n'importe quels bouleversements universels et historiques, les mères ne cesseront de se réjouir de ce que les taches vertes des langes de leurs petits sont devenues jaunes. Au sommet de son œuvre, de l'une des plus grandes constructions que les hommes aient jamais élevées, — le créateur de *la Guerre et la Paix* agite cet lange cynique — ce « lange taché de jaune » — comme l'étendard conducteur de l'humanité.

Le second aspect du prince André, cette figure d'au-delà qui n'a plus rien d'humain, ne se montre qu'à sa mort; la seconde Natacha n'apparaît que dans la maternité et elle recouvre et engloutit si bien la première et son caractère particulier, individuel, *sa personnalité*, que nous ne la voyons plus et que nous ne la reverrons jamais. Maintenant, Natacha n'est plus que la Mère, en général, ou même la Femelle, la moitié féminine, *le Sexe* du monde. Le globule d'eau, arrivé à « la rondeur parfaite » atteinte par Karataieff, disparaît, dissous dans l'océan de la vie animale universelle. Cette disparition, cette absorption de tous les traits humains par ce qui est non humain et indéfini, est un des *leitmotiv* de l'œuvre de Tolstoï.

De même que l'oncle Yerochka est résorbé par la nature (« je mourrai — l'herbe croîtra sur ma tombe »), Platon Karataieff et le prince André par la mort, Natacha par la maternité, de même Anna Karénine est engloutie par l'élément qui n'enfante pas — par l'élément extra-conjugal, orgiaque et destructeur — par l'amour mauvais et criminel, selon Tolstoï, par l'*Eros nécrophore.*

Dès la première apparition de Wronsky, presque au premier regard silencieux qu'elle lui a jeté, et jusqu'à son dernier soupir, Anna aime et ne fait qu'aimer. Nous savons à peine ce qu'elle a senti et pensé, comment elle a vécu, il semble même qu'elle n'ait pas existé avant son amour. Il est impossible de se représenter Anna n'aimant pas. Elle est tout amour; son être entier, corps et âme, est fait d'amour, comme le corps de la salamandre l'est de feu et celui de l'ondine, d'eau.

De même qu'entre Natacha et Pierre, entre Kitty et Lévine, il n'y a, entre Wronsky et Anna, aucun lien spirituel, conscient ou non. Il n'y a qu'une attache sombre

et solide, de corps et d'âme, attache qui lie l'âme au corps. Elle ne parle jamais avec lui d'autre chose que d'amour. Et leurs conversations amoureuses elles-mêmes sont insignifiantes.

... « J'ai plus dansé en une fois, à votre bal de Moscou, que pendant tout mon hiver à Pétersbourg. Je veux me reposer avant de me mettre en route.

— « Et vous partez décidément demain ? demanda Wronsky.

— « Oui, je pense le faire — répondit Anna, comme étonnée de la hardiesse de sa question. Mais l'éclat insoutenable de ses yeux et son sourire le brûlaient, tandis qu'elle lui parlait. »

Dans ce bavardage mondain, les mots ne sont rien. L'éclat humide des yeux, le sourire disent ce qui n'est pas exprimé, et c'est le moment de passion décisif.

C'est aussi par des phrases insignifiantes que Wronsky déclare son amour à Anna :

— « Vous ne savez donc pas que vous êtes toute ma vie... que vous faites partie de moi-même... Non, je ne puis être calme ni pour moi ni pour vous. Je ne puis que voir devant moi la souffrance, le désespoir, ou le bonheur, et quel bonheur ! Est-il donc impossible ? » murmura-t-il du bout des lèvres; mais si bas que ce fût, elle l'entendit,

Toutes les forces de son intelligence semblaient n'avoir d'autre but que de répondre comme son devoir l'exigeait ; *mais, au lieu de parler, elle fixa sur lui un regard plein d'amour et resta silencieuse.*

Si l'on compare le verbiage plein de réticences, impuissant, banal jusqu'à la trivialité, de Wronsky aux « chants triomphants d'amour » de Sakountala, de Salomon et de la Sulamite, de Roméo et de Juliette — combien il paraîtra faible ! Mais Anna et Wronsky ne parlent pas avec des mots ; un regard, un sourire, les nuances de leurs voix, les expressions et les mouvements de leurs

corps leur suffisent comme à des bêtes amoureuses. Et combien ce langage d'amour primitif, animal, ne s'exprimant pas par des mots, n'est-il pas plus profond que toutes les paroles humaines !

Il faut remarquer, du reste, que, dans les œuvres de Tolstoï, le centre de gravité artistique, la puissance de la peinture, ne résident pas dans la partie dramatique, mais dans la narration. Il ne faut pas les chercher dans les dialogues des personnages, dans ce qu'ils disent, mais seulement dans ce qui est dit d'eux. Leurs paroles semblent vaines, quelconques ; en revanche, leurs silences sont profonds, insondables, et pleins de sagesse. « C'était un de ces animaux — dit Tolstoï en parlant de Frou-Frou, — le cheval de Wronsky — qui semblent privés de parole uniquement parce que la conformation de leur bouche ne leur permet pas de parler. » On pourrait dire de quelques héros de Tolstoï, de Wronsky et de Nicolas Rostoff en particulier, que, s'ils parlent, c'est simplement parce qu'ils ont une bouche faite pour le langage articulé.

Anna Karénine n'a pas un langage qui lui soit propre, pas plus que Natacha, qui se sert des phrases de son mari, ni que Platon Karataieff, qui a recours aux expressions populaires, locutions et proverbes. Notre mémoire a conservé le souvenir d'une grande quantité de sentiments et de sensations inoubliables, personnelles et spéciales à Anna ; elle ne se rappelle aucune pensée, aucun mot — même d'amour humain, conscient, original, particulier, qui soit bien à elle. Cependant, Anna ne semble pas manquer d'intelligence, au contraire ; nous devinons que son esprit est plus complexe et a plus de valeur que celui de Kitty, de Dolly, de Wronsky, et qui sait ? peut-être que celui de Lévine qui, hélas ! parle tant. Mais sa

place dans l'action du roman, son absorption complète par l'élément passionnel, sont telles qu'elles cachent à notre vue ce côté d'Anna, le côté de l'esprit, de la conscience, de la vie morale supérieure, désintéressée, libre de passion. Qui est-elle et qu'est-elle en dehors de l'amour? Nous savons seulement que c'est une femme du grand monde de Pétersbourg. Mais, sauf sa condition, que connaissons-nous d'elle? Quel est son passé, quelle culture est la sienne? Par quelles racines son être tient-il à la terre russe? Que pense-t-elle non seulement de son amour, mais de l'amour, non seulement de sa famille, mais de la famille, des enfants, des hommes, du devoir, de l'art, de la vie, de la mort, de Dieu? Nous n'en savons rien ou presque rien. Par contre, que de détails physiques on nous donne! « Les frisons qui s'échappent sur sa nuque; ses doigts effilés, son cou rond, fort, comme fait au tour, chaque expression de son visage, chaque mouvement de son corps nous sont connus. Nous nous représentons avec une netteté saisissante son corps, et, en partie, son âme, le côté animal de son âme, « son âme nocturne », comme dit le poète Tioutcheff. Mais nous voyons avec la même clarté le corps, l' « âme » et même la « personnalité » du cheval de Wronsky, Frou-Frou: car Frou-Frou a aussi son « âme nocturne », sa personnalité, et cette personnalité joue un rôle actif dans la tragédie. S'il est vrai que Wronsky fait l'effet d' « un étalon en uniforme », Frou-Frou, en revanche, fait celui d'une délicieuse femme. Et ce n'est pas en vain qu'on aperçoit, d'abord à peine saisissable, puis de plus en plus profonde et pleine de présage mystérieux, une similitude entre les charmes de Frou-Frou et ceux d'Anna Karénine, qu'on voit, ici comme là bas, apparaître l'*éternel féminin*. Wronsky aime son cheval

non comme un animal, mais comme un être presque raisonnable, comme une femme ; il en est en quelque sorte amoureux.

— « Calme-toi, ma chérie, calme-toi, — dit-il, en le caressant de la main. L'émotion du cheval se communiqua à Wronsky ; il sentit son sang lui affluer au cœur ; il lui prenait envie, comme à l'animal, de bondir et de mordre ; c'était une impression terrible et joyeuse. » Il ressent aussi une « impression terrible et joyeuse » de la beauté d'Anna, dans laquelle il y avait quelque chose de « diabolique » et de « cruel ». Après son rendez-vous avec Frou-Frou, il court au rendez-vous d'Anna. Et cette même exubérance, agressive, tempêtueuse, orgiaque, de vie animale, qu'il sent gronder en lui comme dans l'animal, dans la belle « créature de Dieu », l'unira tantôt à une autre « belle créature de Dieu », à Anna.

Frou-Frou, comme une femme, aime à être dominée par son maître. Ainsi qu'Anna, elle sera soumise à cette force si terrible et si tendre, jusqu'à la mort, jusqu'au dernier soupir, jusqu'au dernier regard. Et sur toutes deux s'accomplit l'action malfaisante et inéluctable de l'amour, l'éternelle tragédie, le jeu fatal d'Eros Nécrophore.

Au moment des courses, alors que Wronsky a déjà dépassé tous les autres coureurs, qu'il atteint presque le but, il rassemble ses dernières forces, Frou-Frou vole sous lui comme un oiseau. « O ! ma beauté ! » pense Wronsky avec une douceur et une tendresse infinies. La bête devine chaque mouvement, chaque pensée, chaque sentiment de son cavalier. Ils ont une seule volonté, un seul corps, une seule âme, ils sont unis par le « lien qui unit l'âme au corps » ; ils sont un. Et l'homme et le cheval se confondent dans le ravissement surnaturel,

pour ainsi dire, que leur donne la sensation d'avoir des ailes, dans l'enivrement voluptueux du vol. A ce moment-là, Wronsky aime peut être plus Frou-Frou qu'Anna, d'un amour moins animal, plus mystique.

Mais un mouvement maladroit, « impardonnable », le fait retomber sur la selle ; il n'a pas réussi à suivre le mouvement du cheval. Tout à coup sa position change et il comprend que quelque chose de terrible se passe. Son pied a touché la terre et celui du cheval s'est posé sur le sien. « Il l'avait à peine retiré que le cheval s'effondra sur le côté, en hennissant péniblement. Pour se soulever, il faisait de vains efforts de son cou fin baigné de sueur ; il se débattait aux pieds de Wronsky comme un oiseau foudroyé par une balle. Le mouvement maladroit de Wronsky lui avait rompu l'échine. » Mais le cavalier ne le comprit que beaucoup plus tard. « Et Wronsky chancelait sur le sol fangeux ; Frou-Frou, respirant difficilement, gisait à ses pieds, et, la tête tournée vers lui, le regardait de ses beaux yeux. Ne comprenant pas encore ce qui s'était passé, Wronsky tira le cheval par la bride. Celui-ci se débattit encore comme un poisson fit craquer la selle, redressa les pieds de devant, mais, n'ayant pas la force de soulever l'arrière-train, il glissa aussitôt et retomba sur le côté. Wronsky, le visage déformé par la passion, pâle, la mâchoire inférieure tremblante, lui lança un coup de pied dans le ventre et le tira de nouveau par la bride. Mais le cheval ne remua plus, il appuya son museau contre terre et fixa sur son maître un regard parlant.

Ah ! ah ! ah ! gémit Wronsky, saisissant sa tête dans ses mains. — Ah ! ah ! ah ! Qu'ai-je fait ! cria-t-il. J'ai perdu la course ! Et c'est moi qui suis coupable, ma faute est honteuse, impardonnable ! Et ce malheureux, ce cher cheval, il est perdu ! Ah ! ah ! ah ! Qu'ai-je fait ! »

« *Pour la première fois de sa vie, il éprouva la plus terrible des douleurs, le sentiment d'un malheur irréparable dont on est soi-même l'auteur.* »

Oui, il vit et comprit le reproche terrible du dernier regard « parlant », humain de l'animal, il comprit que son action était mauvaise, irrémédiable, car il avait sacrifié à un caprice de vanité, à un jeu cruel une créature de Dieu, vivante, belle, et qu'il aimait.

Et qui sait si la perte de Frou-Frou n'est pas un avertissement du sort? N'est-ce pas aussi un jeu cruel qui fait périr Anna? Dans les deux cas, « un mouvement maladroit, abominable, impardonnable », mais cependant involontaire, accidentel, suffit pour qu'un être trop accablé succombe sous le fardeau excessif qu'il lui impose et « s'abatte aux pieds de Wronsky comme un oiseau foudroyé par une balle ».

Cette loi inflexible de l'aveugle dieu-enfant, qui joue avec la destruction et la mort, cette cruauté de la volupté, qui fait ressembler l'amour à la haine et la possession charnelle à l'homicide, s'accuse jusque dans les caresses les plus passionnées des deux amants.

En regardant Anna, Wronsky « éprouvait ce que doit éprouver un meurtrier devant le corps inanimé de sa victime..... Il y avait quelque chose de terrible et d'odieux dans le souvenir de ce qui avait été payé de ce terrible prix de la honte. La honte de sa nudité morale, qui étouffait Anna, se communiquait aussi à Wronsky. Mais quelle que soit l'horreur qu'éprouve l'assassin devant le corps de sa victime, il lui faut dépecer ce corps et le cacher, et profiter au moins du crime commis. « Et, tel que le coupable qui se jette sur le *corps* inanimé, le traîne et le dépèce, c'est avec rage que Wronsky couvrait de baisers le visage et les épaules d'Anna. »

Après le suicide d'Anna, il revoit ce même *corps* sur la

table de la caserne, cyniquement étendu devant des regards étrangers, tout sanglant, et tout plein encore de la vie qui venait de le quitter ; la tête rejetée en arrière était restée intacte avec ses lourdes nattes et ses boucles légères autour des tempes ; il y avait encore sur ce beau visage, dans la bouche vermeille à demi-ouverte, une expression figée, étrange, pitoyable sur les lèvres, mais effrayante dans les yeux ouverts et immobiles, une expression qui semblait redire la parole terrible qu'il aurait voulu n'avoir jamais entendue et qu'elle lui avait jetée pendant une dispute : « Tu t'en repentiras. »

Ne lut-il pas dans ce « regard parlant » d'une morte le même reproche qu'il avait pu voir dans le regard humain de l'animal qu'il avait tué, et ne comprit-il pas que, de nouveau, il était accablé par « le plus terrible des malheurs, par un malheur irréparable dont il était lui-même l'auteur. »

Dans la catastrophe qui tuait la femme, comme dans celle qui avait causé la mort de l'animal, s'était accomplie la même tragédie : l'éternelle violence exercée par le fort contre le faible, le crime de « l'Eros passionné » contre l'impassible qui a dit ces paroles : « Que tous ne fassent qu'un, comme Toi, Père, Tu es en Moi, et comme Je suis en Toi, qu'ils soient tous en Nous ! »

En étudiant, en approfondissant ce qui est humain jusqu'à en arriver à ce qui est animal et en fouillant ce qui est animal pour aboutir à ce qui est humain, Tolstoï trouve dans les dernières profondeurs de l'un et de l'autre, l'unité primordiale dont ils sont les symboles (encore une fois, *symbole* veut dire conjonction).

Mais pour parvenir à ces profondeurs souterraines, quels murs de pierre n'a-t-il pas à franchir, dans quels abîmes de chair et de sang ne doit-il pas plonger ! De

l'Anna Karénine débordante de vie orgiaque, c'est vrai, mais instinctive, innocente, en réalité toute sa faute ne consiste-t-elle pas en ce qu'elle est trop belle, en ce « qu'elle brûle et qu'elle aime par ce qu'

« Elle ne peut pas ne pas aimer » ?

jusqu'à ce corps sanglant « cyniquement étendu sur une table de caserne » quel terrible chemin à parcourir !

Ne semble-t-il pas parfois que Tolstoï, en dépouillant entièrement l'homme de tout ce qui est humain, en transformant ainsi l'image et la ressemblance de Dieu en une image bestiale, — en volupté, en maladie, en enfantement, en mort, — tombe dans une cruauté inutile et méchante? Il ne se contente pas de l'effroyable, il cherche jusqu'au bout le nu, le cynique, le grotesque et le terrible réunis, tout ce que Dante nous montre dans la joie des démons et dans le désespoir des pécheurs.

Après la bataille de Borodino, à l'ambulance, dans une tente destinée aux blessés, « un Tartare, un cosaque probablement, à en juger d'après son uniforme jeté sous lui, était assis sur une table. Quatre soldats le maintenaient. Un docteur en lunettes coupait quelque chose dans son dos brun et musculeux.

— Ou ch ! ou ch ! ou ch ! *grognait* l'homme, et tout à coup il releva sa tête basanée, ramassée, aux pommettes saillantes, découvrit ses dents blanches, et se mit à se tordre en essayant de s'échapper ; il poussait des gémissements prolongés et stridents ».

Ce visage aplati et basané où brillent des dents blanches n'est-ce pas une vision de « l'Enfer » ou du « Jugement dernier » ? Un pécheur tourmenté par des démons, ne pourrait-il pas pousser les mêmes « grognements » de porc dans l'enceinte d'un *cercle* maudit ?

Sur une autre table de la même tente gisait un homme, gros et grand ; « quelques garde-malades s'étaient assis sur la poitrine de cet homme pour l'empêcher de remuer. Un accès de fièvre secouait violemment et sans cesse une de ses jambes, forte et blanche. L'homme pleurait convulsivement et suffoquait. Son autre jambe malade était entre les mains de deux médecins silencieux dont l'un était pâle et tremblant ». Le malheureux, c'est le bel Anatole, le favori des femmes, le fiancé de Natacha, le rival du prince André. « On le soutenait et on le réconfortait. »

— Montrez-moi... oh-o-o-o-o-o-o ! On entendait ses gémissements effrayés, interrompus par les sanglots, et augmentant à mesure que la souffrance devenait plus vive. On lui fit voir la jambe coupée, encore prise dans la botte et couverte de sang coagulé.

— Oh ! ô-ô-ô ! sanglota-t-il comme une femme.

Dans la jambe blanche de ce bel efféminé, secouée par des mouvements convulsifs, dans son envie bestiale et stupide, enfantine et pitoyable de voir le membre qu'on vient de lui enlever, comme pour lui dire un dernier adieu, il y a quelque chose de terrible et de ridicule à la fois, il y a ce *ridicule dans l'horrible* qui caractérisait déjà le « grognement de porc » du Tartare.

Un autre mélange de ridicule et d'horrible c'est l'histoire de la maladie d'Ivan Ilitch. On dirait que l'artiste y raille l'habitude que nous avons de fermer les yeux sur ce qu'il y a de plus grossièrement animal dans notre être charnel : symptôme insignifiant peut-être, mais universel et touchant de ce qu'il y a de supra-charnel en nous, de la spiritualité humaine. Tolstoï nous apprend qu'on avait disposé un appareil spécial pour les évacuations d'Ivan Ilitch, qui était en proie à une vraie torture

chaque fois qu'il devait s'en servir. Il souffrait de l'inconvenance, de la saleté, de l'odeur qui l'offusquaient et aussi de se dire qu'un autre homme était là, mêlé à ces horreurs : c'était Gérasime, un garçon de buffet, qui venait emporter les déjections.

Un jour, Ivan Ilitch se leva de la chaise percée, et, sans avoir la force de relever son pantalon, tomba dans le fauteuil et regarda avec horreur ses cuisses nues, émaciées, sur lesquelles les muscles se dessinaient nettement.

Que de cruelle insistance l'artiste ne met-il pas à faire ressortir le contraste qui existe entre Gérasime, le jeune paysan sain, frais, propre, agile, robuste et bon, et son vieux maître sale, puant, déformé jusqu'à en perdre toute dignité humaine, souillé par la maladie!

Pour calmer ses souffrances, Ivan Ilitch oblige Gérasime à lui prendre les pieds et à les charger sur ses épaules.

— C'est bien. Peux-tu les lever encore plus haut?

— Pourquoi pas? Gérasime les leva encore plus haut.

Dans ces attitudes avilissantes du corps humain, dans cette contemplation de ses cuisses découvertes, dans ces pieds posés très haut sur les épaules de Gérasime, il y a quelque chose de méchamment cynique, de ridicule et d'horrible en même temps.

N'est-il pas vrai que le raffinement ingénieux de ces souffrances, ces tortures infligées avec passion, ces estrapades, ces colliers, toutes ces douleurs physiques et morales, ces remords, ces repentirs, ces terreurs au travers desquels Tolstoï mène Ivan Ilitch, son héros ou plutôt sa victime, — dans un but chrétien et pieux, je le veux bien, — n'en rappellent pas moins les chambres de torture de la Très Sainte Inquisition ou encore celles de notre

Office Préobrajensky, que présida l'un des ancêtres de l'auteur, directeur de la chancellerie secrète de Pierre le Grand, le célèbre comte Pierre Andréévitch Tolstoï ?

Ivan Ilitch présente-t-il un vrai caractère, une figure particulière, une personnalité humaine unique et irremplaçable ? Que reste-t-il de lui, à la fin ? Pas même un animal « hurlant », « mugissant », « grognant » de douleur, pas même un corps, rien qu'un morceau de chair, à moitié pourri, déchiré et rongé par la maladie.

En vérité, il n'y a dans les œuvres de Tolstoï ni caractères, ni personnalités, pas même de personnages : il n'y a que des « *victimes* » qui méditent et souffrent, qui ne luttent ni ne résistent, mais s'abandonnent au torrent de vie animale et élémentaire qui les emporte. A peine ces figures humaines remontent-elles à la surface où elles nous apparaissent qu'elles sont de nouveau submergées par les éléments, qu'elles s'enfoncent à jamais en eux et s'y noient.

Et de même qu'il n'y a pas de héros, il n'y a pas de tragédie : partout se forment des germes dramatiques divers qui, nulle part, ne se résolvent en personnalités humaines ; les acteurs retournent à l'impersonnel, au non humain, à ce qui n'a ni sens, ni volonté. Pas de dénouement unificateur. Aucune trace de ce que les anciens appelaient *catastrophe*. Dans l'océan sans bornes de l'épopée, on entend gronder, on voit se soulever et scintiller des vagues, tout naît, tout vit, tout meurt, et tout renaît, sans fin ni commencement.

De même qu'il n'y a pas là d'effroi libérateur, il n'y a pas de rire libérateur. En lisant les œuvres de Tolstoï, on n'a pas une seule fois envie de rire ni de sourire. Il semble qu'un ciel de « plomb », bas, menaçant, uniformé-

ment gris, s'étende et pèse sur tout, qu'on manque d'air et que le cœur se serre de tristesse.

Les « héros » principaux, ou les victimes de Tolstoï sont tous des êtres intelligents, honnêtes, bons ou tout au moins débonnaires, simples, naïfs ; néanmoins nous ne sommes pas à l'aise dans leur compagnie ; il y a en eux quelque chose d'inquiétant, de pénible, de trouble, d'effrayant même. On croit sentir parfois même chez les jeunes filles les plus innocentes, chez celle qui fut « la pure beauté du plus pur modèle », cette odeur de fauve qui est particulière à l'oncle Ierochka, le vieux sylvain. Cela vient-il des héros eux-mêmes ou de leur créateur, je ne saurais le dire ; mais on ne peut jamais être sûr que, derrière leur visage humain et familier, n'apparaîtra pas une figure étrangère, animale et primitive ; on ne sait jamais s'ils ne vont pas, comme disait plaisamment Voltaire à propos de « l'état naturel » de Rousseau, « se mettre à quatre pattes et s'enfuir dans le bois », pousser des cris étranges et sauvages, — telle Natacha pendant la chasse, « grogner » — tel le Tartare, auquel on fait une opération, ou pousser, — tel Ivan Ilitch, quelque terrible « ou, ou ».

Tourguénieff a déjà relevé ce sentiment de compression, ce manque de liberté supérieure, d'air pur, d'atmosphère rafraîchissante, d'esprit, de spiritualité, dans les œuvres de Tolstoï, et il a essayé d'expliquer ce défaut, ce manque, par un défaut de connaissances. Ne serait-il pas plus exact d'appeler « conscience » ce que Tourguénieff entendait par « connaissance » ? « Je vous souhaite la liberté — la liberté spirituelle, » écrivait-il un jour à Tolstoï. Tourguénieff considérait *la Guerre et la Paix* comme l'une des plus grandes œuvres poétiques qui soient au monde, mais en même temps comme

« l'exemple le plus triste de cette absence de liberté vraie, qui découle d'un manque de connaissances véritables : » « Non, » remarquait-il, le vrai artiste est inconcevable sans la liberté, dans le sens le plus large du mot ; *il lui faut cet air pour qu'il puisse respirer*. »

Avant la bataille de Borodino — lorsqu'il suit l'armée sur la route de Smolensk, le prince André voit des soldats se baigner dans un petit étang, près d'une digue. C'était par une journée étouffante d'août, à deux heures de l'après-midi. « Le soleil, un globe rouge dans un nuage de poussière, était brûlant, la chaleur intolérable... Il n'y avait pas un souffle de vent. En, longeant la digue, il sentit la fraîcheur de l'étang et l'odeur de la vase. Il eut envie de se jeter dans cette eau, quelque sale qu'elle fût. Il regarda la mare, d'où venaient des cris et des rires. L'eau était trouble, la surface peu étendue était recouverte d'algues vertes. Tous ces corps humains, blancs et nus, de soldats qui s'ébattaient dans cette eau, et dont il voyait les mains, le visage et le cou d'un rouge de brique, avaient fait monter considérablement le niveau de l'étang, qui débordait. Cette *chair humaine*, blanche et nue, folâtrait dans cette mare sale, en riant et en criant, comme des goujons dans une écope... Cette agitation semblait joyeuse, et c'est pourquoi elle était particulièrement triste... On entendait des clapotements, des piaillements, des ouf! Il y en avait partout, de cette *chair* blanche, saine et musculeuse, sur les rives, sur la digue, dans l'étang.

— Cela fait du bien, Excellence, vous devriez en faire autant...! proposa l'un des baigneurs.

— L'eau est sale — répliqua le prince André, en faisant la grimace. Il préférait prendre une douche dans la grange.

— Viande, *chair*, chair à canon! pensait-il en se regardant de la tête aux pieds et il frissonna, non pas de froid, mais d'un dégoût et d'un effroi inexplicables, en voyant cette énorme quantité de corps qui se trémoussaient gaiement dans l'*étang bourbeux.* »

Il revit ces mêmes corps, cette même *chair* à l'ambulance, dans la tente des blessés : « Tout ce qu'il voyait là se fondait en lui, pour produire une impression générale de corps humain qui lui semblait remplir toute la tente basse, comme, quelques semaines auparavant, ce jour brûlant d'août, la mare fangeuse de la route de Smolensk lui avait paru pleine de chair. Oui, c'était cette même *chair à canon*, ce même *corps*, qui l'avait alors fait tressaillir d'effroi, comme si c'eût été un présage de ce qui se passait aujourd'hui. »

L'horreur du corps humain, de la chair humaine, plane sur toutes les œuvres de Tolstoï. Le monde entier semble être pour lui pareil à cet étang bourbeux plein de corps nus qui se démènent sous le ciel lourd et le soleil ardent, sous ce globe rouge enveloppé de nuages de poussière ou pareil à cette tente basse où gisent les blessés, ces mêmes corps maintenant sanglants, mutilés.

Voilà donc pourquoi on étouffe; voilà pourquoi il semble que « cet air » sans lequel il est « impossible de respirer », selon l'expression de Tourguénieff, ne circule pas dans les œuvres de Tolstoï! On suffoque à cause de la masse de chair et de sang, à cause de la « chair humaine ». Tout est trop charnel, trop corporel, trop sanguin. Ou l'odeur des langes dans la nursery de Natacha, la puanteur du nid humain — ou l'odeur du sang, dans la tente des blessés. On se sent oppressé comme avant l'orage, et l'orage ne vient pas, il s'approche, il se prépare, mais ne parvient pas à éclater. On est seulement énervé par

l'attente. « Et tout s'allonge, s'allonge et s'étire, » comme dans le délire du prince André. Il n'y a point de coup de foudre, ni de secousse d'effroi, ni de secousse de rire. Rien que des pressentiments, reflets néfastes de « la blanche lumière de la mort ».

Parfois les héros-victimes eux-mêmes semblent aussi se révolter ; ils luttent convulsivement contre cette oppression de la chair et du sang, ils recourent à un christianisme immatériel et exsangue, aux considérations abstraites. Mais combien cette fuite est pitoyable et embarrassée ! « Le lien qui unit l'âme au corps » les retient, le lien entre la chair qui enfante et celle qui est enfantée, le lien de la famille. « Nous pouvons nous exposer nous-mêmes, mais non point nos enfants, » dit la comtesse Marie. A peine se sont-ils soulevés qu'ils retombent encore plus lourdement, plus profondément, dans la mare fangeuse, dans le limon plein de corps nus qui se démènent. Le corps qui s'anéantit par la mort, qui se prolonge par la procréation, est leur commencement et leur fin. Ou bien ils meurent dans les souffrances, ou bien ils naissent dans les souffrances et pour de nouvelles souffrances : ils n'ont pas d'autre alternative.

Est-il possible qu'il n'y en ait pas davantage pour l'artiste lui-même ? Est-ce la dernière limite, le point ultime de sa création ? Il semble qu'il y ait encore quelque chose au-delà. Mais il y atteint non par la conscience, en luttant contre la chair pour arriver à ce qui est dépourvu de chair, mais par la clairvoyance, en allant au travers de la chair vers ce qui est au delà d'elle.

Et c'est tout au bout de ces voies souterraines, qu'il trouvera l'issue qui le conduira à la seconde moitié du monde, et sous un autre ciel.

CHAPITRE IV

LA BÊTE-DIEU DANS L'ŒUVRE DE TOLSTOÏ

« Je la connais bien, la bête, dit l'oncle Yerochka. L'animal n'est pas stupide, il est même plus intelligent que l' homme. L'animal sait tout, et il a de l'esprit. L'animal est aussi bien une *créature de Dieu* que l'homme. »

L. Tolstoï aurait pu dire cela en son propre nom et prendre comme épigraphe de toutes ses œuvres ces paroles du vieux païen :

« *Je la connais bien, la bête!* »

Oui, l'animal est une *créature du bon Dieu*, pour employer l'expression populaire, créature dans laquelle on sent un mystère qui n'a pas encore été dévoilé, une énigme étrange qui n'a pas encore été devinée.

L'homme aussi est une « créature de Dieu », « une bête du bon Dieu ». Le monde entier est un tout vivant, animal (ζῶον), divinement vivant et peut-être divinement animal, un Dieu-Bête.

« Aime toute la création de Dieu, aime-la tout entière, jusqu'au plus infime grain de sable — dit le saint vieillard Zossime de Dostoïewsky. — Aime chaque feuille, chaque rayon de Dieu. *Aime les plantes, aime les animaux*, aime chaque chose et tu pénétreras le secret de Dieu dans les choses. Enfin, tu aimeras le monde dans chacune de ses parcelles d'un amour entier, universel. —

Homme, ne t'élève pas au-dessus des animaux. »

Le mot de « créature de Dieu » est une expression chrétienne, pieuse, presque ecclésiastique; mais n'y a-t-il pas également en elle quelque chose d'antérieur au christianisme et même à l'histoire, quelque chose d'indo-européen, de généralement aryen?

Avec quelle insouciante facilité les anciens Grecs, les plus purs des Aryens, transformaient le dieu-homme en dieu-bête! Les parties du corps humain, divinement beau, divinement pur, s'enchevêtraient chez eux avec celles des animaux, des plantes même, le Grand Pan avec le Bouc, Pasiphaë avec le Taureau, Léda avec le Cygne, Daphné avec le Laurier, si bien qu'il est souvent difficile de dire avec certitude où prend fin pour eux ce qui est humain, ce qui est divin et où commence ce qui est animal ou végétal, l'un se déversant dans l'autre comme les diverses couleurs d'un arc-en-ciel. Pour les Grecs, d'ailleurs, ces métamorphoses étaient moins des sujets à réflexions que d'amusantes et voluptueuses légendes. Avec une pétulance d'enfants, ils se faisaient des jouets de ces vases sacrés, de ces *unions*, de ces symboles qui leur sont venus de l'antique et lointain Orient et dont le sens mystérieux leur est presque incompréhensible.

Mais voici que les Egyptiens, peuple aussi lucide, aussi droit d'esprit que les Grecs, mais plus profond et plus calme, s'étant mis à méditer sur l'union dans l'homme du divin et de l'animal, sur le mystère de la « créature de Dieu », ne sortirent jamais de cette méditation et y épuisèrent leur culture millénaire. Jusqu'à présent leurs étranges dieux, demi-hommes, demi-animaux, corps humains aux têtes de chats, de chiens, de crocodiles, d'ibis, têtes humaines de Sphinx aux corps

de bêtes, têtes dont le sourire est le plus fin et le plus vivant qui ait jamais animé un visage humain, idoles dont le sombre granit brille, indestructible, à travers les âges, et que notre myopie prend pour de monstrueux débris d'une superstition morte, attestent l'immobilité de cette pensée séculaire et pourtant inachevée, terriblement mystérieuse et pourtant transparente.

Un autre peuple, minuscule, celui-là, peuple de Sémites nomades, de bergers, de vagabonds étrangers à tous, persécutés, méprisés et haïs partout, qui pendant des milliers d'années n'avaient vu au-dessus de leur tête que le ciel, autour d'eux que le sol aride du désert, et devant eux que la grande ligne de l'horizon unissant le ciel à la terre, se mit, lui, à réfléchir sur l'unité du monde extérieur, et élémentaire et du monde intérieur, et spirituel, de ce qui est en deçà et de ce qui est au delà de l'animalité. Avec une incroyable fierté et une horreur profonde de tout ce qui l'entourait, cette infime peuplade se proclama : « le seul peuple *païen* d'élection divine » et proclama son Dieu, « le Dieu unique et vrai ». « Je suis ton Dieu et tu n'auras pas d'autre Dieu que moi ! » Chez les autres peuples païens, elle ne voulut voir qu'un corps sans âme, la « chair », bonne pour les sacrifices sanglants et pour les holocaustes qu'elle devait offrir à l'unique Dieu d'Israël. Elle isola l'image humaine, qui était la sienne et celle de son Dieu, et la sépara par un abîme infranchissable de toute la création animale avec laquelle les autres païens aimaient à la confondre. Cette conception d'un Dieu jaloux, pareil à un feu dévorant, semble inspirée par l'esprit, par le souffle de feu du désert natal, souffle qui embrase en un instant, souffle parfois créateur, mais, en somme, desséchant et mortel. Bien que l'esprit sémitique, en se heurtant à l'hellénisme de

la décadence, n'ait empoisonné qu'une partie insignifiante du monde indo-européen, il a suffi de cette seule goutte de poison pour infecter toutes les branches aryennes nouvelles que séduisirent et attirèrent, comme l'horreur et l'abîme séduisent et attirent les natures d'enfant, ceux des principes sémitiques qui étaient les plus opposés à leur propre nature : la mortification de la chair, l'isolement de l'esprit.

Les doctrines judaïques gagnèrent sans cesse du terrain pendant le moyen-âge, fanant les dernières fleurs de l'antiquité gréco-romaine. Elles s'affaiblirent à l'époque de la Renaissance, mais le culte de « l'esprit pur » ne s'est-il pas maintenu jusqu'à nos jours ? Heureux sommes-nous encore que cet ouragan dévastateur du sémitisme n'ait atteint que les sommets des arbres de la forêt aryenne. Preuve en soient les légendes du Moyen-Age, où la « créature de Dieu » apparaît constamment.

— « Les animaux ont-ils donc un Christ, eux aussi? demande le jeune homme dans le récit du vieux Zossime, des *Frères Kàramasoff*.

— « Comment peut-il en être autrement? lui répondis-je. Le Verbe appartient à tous, à toute la création, à toute créature. Chaque feuille tend vers le Verbe, chante la gloire de Dieu, pleure sur la passion du Christ, trouve ainsi, à son insu, le secret de l'existence sans péché. — Là-bas, dans la forêt, rôde l'ours terrible, menaçant et féroce ; pourtant il n'est responsable en rien de ses instincts. Et je lui racontai comment un ours pénétra, une fois, dans l'étroite cellule d'un grand saint qui s'était réfugié au cœur de la forêt pour travailler à son salut. Celui-ci s'attendrit en voyant la bête, sortit au devant d'elle et lui donna un morceau de pain en lui disant : « Va, que Christ soit avec toi ! » Et la bête

féroce s'en alla, obéissante et douce, sans faire aucun mal à l'ermite ». Le jeune homme fut étonné, ému, de ce que l'ours s'était tranquillement éloigné et de ce que le Christ était avec lui. « Ah ! dit-il, comme c'est beau, comme tout ce qui vient de Dieu est bon et merveilleux ! » Il s'assit et se mit à méditer, avec calme et sérénité.

Oui, en dépit de cette terreur sémitique de la Bête qui atteint son point culminant dans l'Apocalypse, où l'on voit la puissance de la Bête s'élever contre celle du Christ, de Celui qui « vainquit le monde », où on la voit, comme Prométhée, frère des Titans aux corps de reptile, *dérober le feu du ciel*, en dépit, dis-je, de cette terreur, l'humanité, même chrétienne, semble avoir continué à nourrir en secret son idée séculaire, vieille comme les âges, d'une divinisation de l'homme non seulement par l'esprit, mais encore par la chair, par cet élément inachevé, évoluant, sujet aux métamorphoses, comme le démontre la science de nos jours, confirmant les intuitions des voyants et des poètes. En sorte que notre être charnel pourrait n'être pas le couronnement de la création, mais un simple chaînon, un simple passage de l'état *subhumain* à l'état *surhumain*, de la Bête à Dieu.

« L'homme est stupide, *la bête sait tout*, » dit le sauvage Yérochka de Tolstoï, et, comme le pieux Zossime de Dostoïewsky, il baisse la tête et se plonge dans ses réflexions. Si la Bête ne sait pas tout, elle se souvient, du moins, de choses que l'homme a oubliées et qu'il s'efforce en vain de retrouver. Elle possède cette connaissance immédiate que notre grossier langage appelle son « instinct ». Peut-être assisterons-nous encore au véritable réveil de la Bête dans l'Homme? Peut-être aussi ces rêveries et ces pensées, qui ont bercé l'humanité dans

son berceau, seront-elles les dernières à bercer l'humanité expirante?

Quoi qu'il en soit, cette idée de « la créature de Dieu », de l'être animal dont l'image se retrouve dans celle de l'homme « fait à la ressemblance de Dieu », cette idée est bien l'idée profonde et secrète de Tolstoï. C'est vers elle, si terrible qu'elle soit malgré sa clarté apparente, que convergent, comme vers une source nourricière, les racines ténébreuses et titaniques de son art.

Un jour Yérochka, le chasseur et le bandit, en train de raconter ses exploits à Olénine, tourna subitement la tête et se mit à regarder attentivement les papillons de nuit qui tournoyaient autour de la flamme vacillante de la chandelle et s'y brûlaient.

— « Nigaud, nigaud! — murmura-t-il. Où vas-tu? Nigaud, nigaud! Il se leva et, de ses gros doigts, chassa les papillons.

— « Tu brûleras, nigaud, va voler plus loin, ce n'est pas la place qui manque, disait-il d'une voix tendre, tout en s'efforçant de saisir les ailes d'un papillon pour le lâcher ailleurs. Tu te perds et tu me fais pitié.»

A ce moment, sur le visage de l'oncle Yérochka, l'ancien bandit, le vieux sylvain, dut apparaître un sourire tout pareil à celui du saint vieillard Zossime, le sourire d'une miséricorde inconsciente, inconnue et innommée. Ce n'est peut-être pas encore celle du Christ, mais elle en est assurément plus proche que cette vertu qui s'intitule aujourd'hui « miséricorde chrétienne ».

Oui, l'oncle Yérochka non seulement « connaît » la bête, mais l'aime et en a pitié. Et c'est parce qu'il l'aime qu'il la connaît. Il aime même le sanglier qu'il poursuit dans les roseaux et qu'il tue. Voilà une contradiction bien aryenne, voilà le sens dans lequel se sont dévelop-

pés les rameaux entrelacés de la végétation aryenne. Il est étranger, incompréhensible à l'esprit sémitique, à cet esprit simple, desséchant, d'une raideur impitoyable, droit comme la ligne de l'horizon.

Tolstoï aussi, comme l'oncle Yérochka, connaît la « Bête » parce qu'il l'aime.

Le premier, après des milliers d'années, pendant lesquelles le sémitisme n'a apporté que solitude et dévastation, ce grand Aryen a osé unir dans sa pensée, en un symbole audacieux, la tragédie de la Bête et celle de l'homme. Le « regard muet » des yeux morts d'Anna Karénine, et le « regard parlant » du cheval tué par Wronski en appellent à la même justice divine, au Visage divin obscurci par l'image humaine.

Dans *la Guerre et la Paix*, les chasseurs examinent l'énorme louve qui vient d'être prise et qui laisse pendre sa tête bombée : « L'animal, un bâton entre les dents, considérait, avec de grands yeux vitreux, le groupe d'hommes et de chiens qui l'entouraient. Lorsqu'on le touchait, ses pieds liés frémissaient et il regardait, d'un air à la fois *sauvage et simple*, tous ceux qui étaient là. »

La bête regarde « simplement », sans pensée, sans méchanceté, les hommes, ses meurtriers; sa simplicité dans la mort est celle de Karataïeff, qui « se couche, se pelotonne, et meurt ». Le loup aussi « se couche, se pelotonne, et meurt ». Par quels tourments, par quelles horreurs ne doit-il pas passer, ce pauvre *intellectuel*, ce pauvre *raisonneur*, le prince André, pour arriver à cette « rondeur » simple et parfaite, à cette sagesse de serpent, « sagesse non point humaine mais animale et divine »?

Un article de Tolstoï — assez faible d'ailleurs et qui ne prouve rien, — *le Premier degré*, est consacré au

« végétarisme et à l'abstinence de toute viande de boucherie », qu'il préconise. Il y a là quelques pages, décrivant la mort des animaux, qu'on peut mettre au nombre des meilleures qu'il ait écrites.

Un jour, en passant avec un charretier devant une ferme, près de Moscou, Tolstoï vit comment on tuait un porc. « L'un des assistants, raconte-t-il, lui tranchait le cou par bandes, avec un couteau. Le porc se mit à pousser des grognements lamentables et perçants, s'échappa des mains de son bourreau et s'enfuit tout ensanglanté. Je suis myope et ne pus voir toute la scène en détail ; j'apercevais seulement le corps du porc, rose comme un corps d'homme, et j'entendais son grognement désespéré, mais le charretier avec lequel j'étais voyait tout ce qui se passait et regardait obstinément. On rattrapa le porc, on l'abattit, et on acheva de le découper. Lorsque ces grognements eurent cessé, le charretier soupira profondément. »

— Est-il possible, dit-il enfin, qu'ils n'aient pas à répondre de tout cela?

Quelques jours plus tard, à Toula, je me rendis à l'abbattoir. C'était par une chaude journée de juillet. Les hommes avaient commencé leur besogne. La pièce était imprégnée d'une lourde odeur de sang tiède, le plancher était tout brun, poli, et, dans ses rainures, on voyait du sang noir coagulé. J'entrai dans la salle et m'arrêtai sur le seuil. Je n'avançai pas, parce que le local était plein de corps d'animaux que l'on transportait, et parce que le sang coulait en bas et dégouttait d'en haut. Tous les bouchers présents en étaient éclaboussés, et, si j'avais avancé de quelques pas, je me serais infailliblement taché de sang. On enlevait un corps suspendu ; on en amenait un autre près de la porte, un bœuf tué gisait, les pieds blancs en l'air, et un boucher aux poings robustes assouplissait à la vapeur une peau déployée. — Par la porte opposée à celle où je me tenais, on amena un gros bœuf roux

et bien en chair. Deux hommes le traînaient. A peine eurent-ils le temps de le faire entrer, que je vis un boucher approcher un poignard de son cou et l'en frapper. Comme si on lui eût tranché en même temps les quatre jambes, le bœuf s'affaissa sur le ventre, puis tomba sur le côté, en agitant ses pieds et toute la partie postérieure de son corps. Immédiatement, le boucher se jeta sur la partie du bœuf opposée à ses pieds frissonnants, le saisit par les cornes, l'obligea à baisser la tête jusqu'à terre tandis qu'un second boucher lui sciait le cou avec un autre couteau. Un flot de sang rouge-noir jaillit, sous lequel un gamin ensanglanté plaça un bassin d'étain. Pendant toute cette scène, le bœuf agitait constamment la tête, comme s'il eût fait des efforts pour se soulever et remuait en l'air ses quatre pieds. Le bassin se remplissait, rapidement, le bœuf vivait toujours et, lourdement appuyé sur le ventre, remuait si violemment ses pieds de devant et ceux de derrière que les bouchers s'éloignèrent de lui. Lorsqu'un bassin fut plein, le gamin le posa sur sa tête et l'emporta à la fabrique d'albumine; un autre enfant apporta un second bassin qui commença à se remplir. Le bœuf était toujours appuyé sur le ventre et agitait ses pieds. Lorsque le sang eut cessé de couler, le boucher releva la tête du bœuf et se mit en devoir d'enlever la peau. L'animal continuait à se débattre. La tête se dépouillait et devenait rouge avec des veines blanches, elle prenait la position que lui donnaient les bouchers ; la peau pendait des deux côtés. Le bœuf n'avait pas cessé un instant de s'agiter. Puis un autre boucher saisit un des pieds, le cassa, le coupa. Des convulsions contractèrent le ventre et les pieds qui restaient. On coupa aussi ces derniers et on les jeta à l'endroit où on rassemblait les pieds des bœufs qui appartenaient au même propriétaire. Puis on traîna le corps au cabestan, où il fut crucifié. Là, enfin, les tressaillements cessèrent. J'allai ensuite vers la porte par laquelle on amenait les animaux. Ici, j'assistai au même spectacle, mais de plus près, et pus me rendre compte de tout d'une façon plus distincte. Je vis là le principal, ce que je n'avais pu distinguer de la première porte : comment on obligeait les pauvres bêtes à franchir cette porte. Chaque fois qu'on amenait un bœuf de l'enclos et qu'on le tirait en avant par une corde attachée aux cornes, l'animal, flairant l'odeur du sang, s'arrêtait, mugissait, reculait parfois.

Il était impossible à deux hommes de le faire marcher ; c'est pourquoi un boucher, passait chaque fois derrière l'animal, le saisissait par la queue, qu'il tordait, pour en briser le tronçon ; les cartilages craquaient et le bœuf avançait.

On amena un taureau. C'était un animal de race, beau, jeune, musclé, énergique ; les pieds blancs, la peau mouchetée de taches blanches également. Il lutta longtemps, s'échappant des mains des bouchers. Enfin, on réussit à maintenir sa tête sous la solive. L'abatteur se mit en position, frappa et la magnifique bête, pleine de vie, s'effondra, battit de la tête et des pieds pendant qu'on la saignait et qu'on lui enlevait la peau du crâne. Cinq minutes plus tard, la tête noire dépouillée de sa peau était devenue rouge, les yeux, qui *brillaient d'une lueur si belle* peu d'instants auparavant, étaient vitreux et fixes.

Anna Karénine, morte, gisant sur une table de caserne, avait aussi un corps sanglant, beau, comme animé encore de la vie qui venait de le quitter, et ces yeux ouverts et fixes qui *brillaient autrefois d'une lueur si belle.*

— « Et ces poules, ces poulets qui, chaque jour, dans des milliers de cuisines, courent, la tête coupée, en agitant des ailes, le corps couvert de sang, n'est-ce pas *comique* et *terrible* ? (De nouveau le comique et le terrible réapparaissent ensemble, le comique dans le terrible.)

— Est-il possible qu'on ne réponde pas un jour de tout cela ? se dit, dans son âme, le lecteur, répétant involontairement les paroles du charretier.

« Homme, tu es le roi des bêtes — *re delle bestie* — car vraiment ta bestialité n'a pas de nom, » écrit dans son journal Léonard de Vinci, qui était un grand aryen, lui aussi, qui ne mangeait pas de viande de boucherie, et qui avait pitié de toute créature vivante. Un Florentin du XVIe siècle, qui voyageait au fond de l'Inde, parle, dans ses

notes, à propos des ermites bouddhistes, de son compatriote Léonard qui, comme ceux-ci, « ne permettait pas qu'on fît du mal en sa présence à quelque animal que ce fût, ni même à une plante ».

Il existe à ce sujet une antique légende hindoue : le malin Esprit, voulant tenter Bouddha, le Sauveur du Monde, se mit, transformé en milan, à la poursuite d'une colombe. Celle-ci se réfugia dans le sein de Bouddha qui voulut la défendre, mais le milan lui dit : « De quel droit m'enlèves-tu ma proie ? L'un des deux doit mourir : ou bien elle sous mes griffes, ou moi de faim ! Pourquoi as-tu pitié d'elle et pas de moi ? Si tu es miséricordieux et que tu veuilles qu'aucun de nous deux ne périsse, coupe-moi un morceau de ta propre chair équivalant au poids de la colombe ! » Une balance à deux plateaux apparut. La colombe se posa sur l'un d'eux, Bouddha coupa un morceau de sa chair et le mit sur l'autre. Mais le plateau resta immobile. Bouddha tailla dans sa chair un deuxième, un troisième, un quatrième morceau, toujours sans obtenir de résultat ; il continua à s'entailler, à se dépecer le corps : le sang coulait à flots et les os se découvraient. Cependant le plateau ne bougeait pas. Alors Bouddha réunissant ses dernières forces se jeta lui-même sur le plateau qui s'abaissa enfin, tandis que l'autre, celui qui portait la colombe, se relevait.

Comparée à nos idées contemporaines, cette légende paraît monstrueuse, excessive, presque insensée. Elle renferme pourtant un sens profond : on ne peut sauver un être qu'en se sacrifiant tout entier.

De cette pitié antique, aryenne, sans bornes pour tout ce qui vit, pour tout l'élément animal, est sorti le bouddhisme. Comme une inondation, il a rompu toutes les digues, et anéanti la plus pétrifiée et la plus fermée des

institutions qui aient jamais existé sur terre, les castes, avec leurs limites impitoyables qui mettaient, entre un brahmane et un paria, la même distance qu'entre Dieu et la Bête.

L'effusion du sang, le massacre d'animaux innombrables, un carnage terrible où « le sang coule en bas et dégoutte d'en haut », voilà le culte qui plaît au Dieu « jaloux », « dévorant comme du feu », au Dieu des Sémites; voilà « l'offrande qui est agréable au Seigneur. » Tous les peuples, toutes les races et toutes les nations de la terre ne sont que de « la chair à sacrifice ». « J'entrerai dans mon pressoir et je foulerai les peuples comme des grappes de raisin, et mes vêtements deviendront rouges de sang. » Le dernier trait effrayant de cette religion, c'est l'attente du Messie qui viendra sur les nuées avec une grande gloire et une grande puissance pour juger les vivants et les morts. Il est le Roi d'Israël; il se vengera sur les nations de ce que le peuple de Dieu a été persécuté, méprisé; il les asservira ou les anéantira complètement et régnera sur Sion jusqu'à la fin des siècles.

Et le Messie est venu. — Mais où est son royaume, sa force et sa gloire ? Le voici, fils d'un pauvre charpentier nazaréen, dans l'étable de Bethléem, dans une crèche, parmi les plus humbles des hommes et des animaux. L'Esprit de Dieu devant la face duquel « la terre tremble d'épouvante et les montagnes fondent comme de la cire », descend en lui sous la forme d'une colombe. Le Roi s'avance vers Sion au son des « Hosanna ! » non pas terrible, mais débonnaire, assis sur un ânon, sur une pauvre bête de somme, — afin que les prophéties se réalisent. Les bêtes sauvages ont leurs cavernes et les oiseaux leurs nids, mais le Roi d'Israël n'a pas un lieu pour y poser sa tête. Dans son enseignement, il parle

aux hommes de la simplicité et de la sagesse des animaux, des plantes : « Soyez prudents comme le serpent et simples comme la colombe ! Regardez les oiseaux des cieux, ils ne sèment ni ne moissonnent ni ne récoltent, mais votre Père Céleste les nourrit. Regardez les lis des champs, voyez comme ils croissent : ils ne travaillent ni ne filent, mais je vous le dis en vérité : Salomon dans toute sa gloire n'a pas été vêtu comme l'un d'eux. » Il ne veut pas de sacrifices, mais la charité. Et il meurt lui-même, comme une victime, comme un agneau qu'on mène à la boucherie, muet dans les mains de ses bourreaux.

Voilà comment, arrivé à son extrême développement, le Sémitisme subit une crise et, tout à coup, verse dans l'esprit aryen. Du désert brûlé d'Israël, où l'on ne voit plus que des restes fumants de victimes immolées, nous voici tout à coup transportés dans les enchantements fleuris d'un divin paradis, parmi les ceps de vigne et les oiseaux du ciel, les épis de blé, et les lis des champs et les blanches colombes à côté des sages serpents, — parmi la diversité exubérante et païenne des « créatures de Dieu », de tout ce qui vit, animaux et plantes. Quel incroyable passage de la mortification de la chair *à la résurrection de la Chair !*

On dirait que le Sémitisme remonte invinciblement vers sa source première, que les deux génies opposés de la culture universelle, l'esprit sémitique et l'esprit aryen, l'esprit de mort et l'esprit de vie, après avoir gravité l'un vers l'autre à travers les peuples et les siècles, se sont enfin rencontrés, et que ces deux *sexes* du monde fusionnent en quelque union, en quelque *symbole* suprême, en quelque suprême embrasement.

La Bête apocalyptique, qu'est l'Antéchrist, « fait des-

cendre le feu sur la terre ». Et le Christ dit : « Je suis venu pour apporter le feu sur la terre et combien je voudrais qu'il s'élevât en flamme ! »

Mais au milieu même de cet embrasement qui doit consumer le monde, on sent encore le parfum mystérieux des lys de Galilée. Ils ne se fanent point et rien ne ternit l'éclat terrestre et supra-terrestre de leur blancheur rayonnante, blancheur de la chair ressuscitée.

Tolstoï est le seul Aryen qui se soit approché d'un peu près, — bien qu'inconsciemment et à tâtons, avec un regard qui cherche à percer les ténèbres, avec sa clairvoyance nocturne, — de ce mystère suprême : l'unification de la chair et de l'esprit, la chair spiritualisée.

Dans *les Trois Morts*, de grand matin, un paysan abat un arbre. « Dans le silence, un son bizarre, étranger à la nature, retentit, puis s'éteignit à la lisière du bois. Une des branches du sommet de l'arbre s'agita d'une façon insolite. Il y eut un murmure dans ses feuilles pleines de sève. La hache retentissait de plus en plus sourdement, les blancs copeaux résineux volaient sur l'herbe couverte de rosée, et un léger craquement se faisait entendre à chaque coup. L'arbre tremblait du haut en bas et se redressait vivement sur ses racines, chancelant, effrayé. Pendant un instant, tout se tut, puis l'arbre se pencha de nouveau, on entendit le craquement du tronc, les branches desséchées se brisèrent, et, laissant tomber ses rameaux, il s'effondra de tout son long sur la terre humide. Le bruit de la hache et des pas mourut, une fauvette siffla et prit son vol. Le rameau qu'elle avait frôlé de l'aile se balança un instant, puis il mourut comme les autres avec toutes ses feuilles. Les arbres voisins étendaient encore plus joyeusement leurs branches immobiles dans le nouvel espace libre. »

Les pensées et les souffrances infinies du prince André pendant son agonie, l'odeur repoussante, la saleté, le cri affreux d'Ivan Ilitch : « ou — oou — ou ! » et ce balancement silencieux, cette immobilité des rameaux de l'arbre abattu, quel apaisement progressif sur l'échelle qui descend de l'homme à l'animal, de l'animal à la plante, de la plante au nuage qui se dissout dans le ciel, toujours plus doucement, plus doucement, jusqu'au dernier silence ! Mais là aussi, ce n'est pas le néant, c'est plutôt le commencement de l'existence, l'arrivée dans un autre monde ; c'est «l'obscurité sans nom qui est plus belle que la lumière » « selon l'expression de Plotin ». « Dans ton *néant* je trouverai peut-être *tout*, » répond Faust à Méphistophélès, en s'enfonçant dans le passage souterrain, muni des clefs du royaume des *Mères*.

Les oiseaux des cieux, les lis des champs, « savent » quelque chose, se souviennent de quelque chose que l'homme a déjà oublié. Les lis ne filent ni ne travaillent, mais Salomon dans toute sa gloire ne fut pas habillé comme l'un d'eux. Les arbres ne pensent ni ne souffrent, mais Salomon, dans toute sa sagesse, ne mourut pas comme l'un d'eux.

— Notre jardin avait été abandonné pendant cinq ans — raconte Tolstoï, « je louai des ouvriers, les munis de haches et de pelles et me mis à travailler avec eux. Nous coupâmes et nous abattîmes tout ce qui était sec et superflu. Les peupliers et les merisiers à grappes étaient devenus si touffus qu'ils gênaient les autres arbres ; il fallait en sacrifier quelques unes. Mais on ne peut arracher les peupliers, on est forcé de couper les racines sous terre. Au delà de l'étang, il y avait un énorme peuplier, large de deux brasses ; il avait fait naître autour de lui, dans la clairière, une quantité de rejetons. J'ordonnai de les abattre : je désirais que cette place devînt plus gaie, je voulais surtout soulager le vieux peuplier. Je croyais que tous ces petits arbres venaient de lui et lui soutiraient sa

sève. Lorsque nous abattîmes ces jeunes pousses, je fus pris de pitié en voyant leurs racines pleines de sève coupées sous terre, puis nous nous mîmes à quatre pour arracher l'un de ces arbustes, mais nous n'y parvînmes pas, bien qu'il fût déjà renversé. *Il se retenait de toutes ses forces et ne voulait pas mourir. Je me disais tristement que j'aurais dû le laisser vivre puisqu'il se cramponnait si fortement à la vie.* Mais il fallait abattre et j'abattis. Plus tard, lorqu'il fut trop tard, je compris qu'il n'aurait pas fallu enlever ces jeunes arbres. J'avais cru que les pousses prenaient la sève du vieil arbre et c'était le contraire qui avait lieu. Lorsque je les retranchai, le vieil arbre avait déjà commencé à dépérir. Quand les feuilles apparurent, je vis que l'une des deux branches de l'arbre était dépouillée, et elle sécha ce même été. Le peuplier mourait depuis longtemps, il le *savait* et il donnait sa vie aux pousses, c'est pourquoi elles avaient crû si vite; j'avais voulu le soulager et j'avais tué tous ses enfants.

« Oui, la plante est plus intelligente que l'homme. Oui, l'homme est bête, bête, il est bête! » répète le vieux sylvain, l'oncle Yérochka, baissant la tête dans une méditation profonde. « Aime les animaux, aime les plantes, » dit le vieillard Zossime, « chaque feuille tend au Verbe, chante la gloire de Dieu, pleure sur la passion du Christ, et accomplit ainsi, sans le savoir, le mystère de sa vie sans péché. »

Il nous faut avoir pitié de l'homme, pitié de l'animal, pitié de l'arbre, pitié de tout; car ce Tout ne forme qu'Un, un seul ensemble vivant et animal, une seule créature de Dieu. Mais comment faire? C'est un péché que de manger de la viande de boucherie, « la vertu est incompatible avec le bifteck », dit Tolstoï, il n'est permis de se nourrir que de végétaux innocents. Cependant ne faut-il pas aussi avoir pitié de la plante? « Il semble que quelque chose a crié, a pleuré, frémi dans le cœur de l'arbre. » « Il faut avoir pitié de ce qui vit! » « Ne devra-t-on pas

répondre de cela ? » « Non, on n'en répondra pas ! assure le végétarien. C'est là une pitié excessive, insensée, bouddhique. » Mais, dans les siècles passés, la compassion envers les animaux n'était-elle pas considérée, elle aussi, comme excessive, insensée ?

Peut-être viendra-t-il un temps où tout le monde renoncera à l'usage de la viande, au massacre sanglant des animaux. Eh bien ! même alors la pitié ne cessera de tourmenter les hommes ; elle s'enflammera au contraire, avec une force sans précédents. Et ni devoir extérieur, ni action morale, ni victime expiatoire ne parviendront à éteindre ce feu interne. « Je suis venu pour apporter le feu sur la terre, et combien je voudrais qu'il s'élevât en flammes ! » a dit le Christ. Rien n'étouffera ce dernier incendie qui brûlera le monde.

Vivre, c'est causer la mort d'autres êtres. Nous ne pouvons vivre que parce que d'autres meurent, « facciamo la nostra vita delle altrui morte, » disait Léonard de Vinci. L'amour sans limite serait la fin de la vie elle-même. C'est à cette fin que va le monde.

« La vertu est incompatible avec le bifteck, » voilà une loi tout aussi servile et tout aussi charnelle que celle qui ordonnait de fléchir le dieu jaloux par des sacrifices sanglants. « Je ne veux pas de sacrifices, mais de la charité, c'est-à-dire de la miséricorde, » dit le Seigneur par la bouche de celui qui fut en réalité le premier Précurseur du Christ, par celle du prophète Isaïe. Dieu n'exige pas de sacrifices, il ne *veut* que de la charité. C'est déjà plus que la loi, c'est la liberté.

Non, l'excès de cette pitié bouddhique de Tolstoï envers toute « créature de Dieu » ne conduit point à une activité morale quelconque, à un commandement qui paraîtrait nouveau et qui ne serait, en réalité, que l'ancienne

loi, à quelque devoir extérieur précis, tel que celui de s'abstenir de viande ou de tabac. Ce qu'elle détermine, en revanche, c'est une conception religieuse vraiment nouvelle, d'une tragique profondeur.

— Quand ai-je commencé — se demande Tolstoï dans un fragment de ses *Premiers Souvenirs* — quand ai-je commencé à vivre ? Est-ce que je ne vivais donc pas lorsque j'apprenais à regarder, à écouter, à comprendre, à parler, lorsque je dormais, que je prenais ou embrassais le sein qu'on me présentait, lorsque je riais et que je réjouissais ma mère ? je vivais et vivais heureux. N'est-ce pas alors que j'acquis tout ce dont je vis maintenant et que j'ai appris tant et si vite que, pendant tout le reste de ma vie, je n'ai plus appris la centième partie de tout cela ? *Il n'y a qu'un pas entre l'enfant de cinq ans et moi. Entre le nouveau-né et l'enfant de cinq ans, il y a une distance terrible. Du fœtus au nouveau-né il y a un gouffre. Et de la non-existence au fœtus, il y a non plus un gouffre, mais l'abîme, l'incompréhensible.*

C'est cet incompréhensible, cet abîme plein de ténèbres qu'il sent sous ses pieds, ce gouffre anté-humain d'où vient tout ce qui est animal ou végétal, tout ce qui est vivant, en un mot, qui a toujours attiré et entraîné Tolstoï. Personne n'a regardé aussi profondément, aussi audacieusement que lui dans cet abîme, dans ce mystère ultime de la chair et du sang.

Et c'est ce mystère de la chair et du sang dévoilé par le Seigneur à ses disciples, qui les séduisit et les effraya, qui en éloigna quelques-uns de lui : « Celui qui mange ma Chair et boit mon Sang aura la vie éternelle et je le reconnaîtrai au dernier jour. Car ma Chair est véritablement une nourriture et mon Sang est véritablement un breuvage.... Et, depuis ce jour, un grand nombre de ses disciples le quittèrent. » Pourquoi celui que ces étranges paroles frappèrent le plus, celui dont le

Seigneur disait « l'un de vous est un démon », demeura-t-il avec lui ? Et Judas, qui commença par être un des élus,était-il dès alors un démon? Ou n'était-il que le défenseur de l'ancienne loi, pour qui le Fils de Dieu était le Roi d'Israël sacrifiant les autres tribus et les autres peuples à sa nation élue et non un agneau se sacrifiant lui-même à tous les hommes, à toutes les « créatures de Dieu », leur donnant sa chair à manger et son sang à boire. Quel sacrilège il dut voir dans ces paroles! Aussi neprit-il pas part au mystère sacré, ne comprenant pas, en vrai sémite qu'il était, que l'Esprit et le Verbe puissent être de la Chair et du Sang. Et plus d'un, depuis, ne le comprit pas davantage : le mystère le plus profond le plus terrible et le plus séduisant de tous ceux qui ont tourmenté l'humanité, le mystère de l'Union de l'Esprit avec la Chair et le Sang, n'est-il pas resté inexplicable jusqu'à ce jour?

Si le Christ, après avoir changé l'eau en vin, changea le vin en sang, le christianisme ascétique des siècles suivants ne voulut-il pas opérer une transformation dans le sens contraire? Et ne fût-ce pas une trahison pire que celle de Judas? « Bienheureux qui ne se scandalisera pas à cause de Moi! » Que de prétendus disciples du Christ semblent se scandaliser, jusqu'à présent, de ses paroles! Là cependant est l'unique source de vie.

Si la soif religieuse des hommes retourne jamais à cette source, la seule qui désaltère, peut-être se souviendront-ils que Tolstoï, lui aussi, bien que sans en avoir conscience, souvent même contre sa volonté consciente, a marché vers le grand symbole dans la voie indiquée. Dans notre siècle, idolâtre soit de l'esprit immatériel ou de la chair sans âme, Tolstoï a perçu vaguement sans doute, la profondeur d'une conception religieuse,

qui fait sentir aux hommes — comme l'art la leur faisait sentir dans l'antiquité grecque — la sainteté de tout corps, la spiritualité de toute chair.

Voilà pourquoi, avec une cruauté qui semble cynique et qui n'est, en réalité, qu'une sorte de pitié embarrassée, il dépouille l'homme de tout ce qui est humain, il cherche ce qui est bestial afin de rendre ce bestial divin. Et dans cette dernière profondeur incommensurable, comme il le dit lui-même, dans cet « abîme », dans ce « fond incompréhensible » de tout ce qui est vivant, animal, végétal, susceptible de croissance, il entrevoyait déjà la lumière qui devait le conduire jusqu'à l'entrée de l'autre moitié du monde, jusque sous un autre ciel.

Encore un effort, un seul degré de plus, et l'issue souterraine s'ouvrait peut-être devant lui. Il aurait compris que « le ciel d'en bas et le ciel d'en haut » sont un seul et même ciel, que le mystère de la chair et celui de l'esprit sont un seul et même mystère.

Mais, ce dernier pas, il ne l'a pas fait ; il s'épuisa, il eut peur, il sentit la nostalgie du ciel qui s'étend au-dessus de la terre, il revint en arrière. Il s'éloigna de ce qu'il croyait le « paganisme », pour se diriger vers ce qui lui paraissait être « le christianisme » ; il abandonna le « corps spirituel » pour la spiritualité incorporelle, la chair sainte pour la sainteté immatérielle, la résurrection de la chair pour la mortification de la chair. Tout ce qui avait été conçu par sa clairvoyance créatrice, il voulut l'anéantir par sa réflexion.

Cependant, s'il ne le voit pas lui-même, nous voyons, et ceux qui viendront après nous verront encore plus clairement, que Tolstoï s'est vraiment approché du mystère du Christ non pas lorsqu'il se considérait comme chrétien, mais lorsqu'il pensait le moins au christianisme.

Ce qu'il y a de plus chrétien en lui n'est pas le bégaiement indistinct du vieil Akim, c'est la pensée silencieuse de l'oncle Yérochka, réfléchissant à la « créature de Dieu », à la « Bête » qui « sait tout », à la sagesse des oiseaux du ciel et des lis des champs. C'est seulement par ce qu'il y a de divin dans l'animal qu'il a touché à ce qu'il y a de divin dans l'homme ; par le Dieu-Bête, il a effleuré le Dieu-homme.

« Il arrive à chaque artiste véritable — dit Tolstoï, ce qui arriva à Balaam ; il voulait bénir, il se mit à maudire ce qui devait être maudit ; il voulait maudire, il bénit ce qui devait être béni ; il fit involontairement ce qu'il devait et non pas ce qu'il voulait faire. »

C'est ce qui est arrivé à Tolstoï lui-même, à Tolstoï artiste : pendant toute sa vie, il a maudit lorsqu'il désirait bénir, et il a béni lorsqu'il désirait maudire : il a fait non ce qu'il voulait, mais ce qu'il devait faire. Là où il voit son péché et sa honte, se trouvent sa gloire et sa justification.

CHAPITRE V

LES PERSONNAGES DE DOSTOÏEWSKY

Si nous avions à choisir dans la littérature de tous les siècles, et de tous les peuples l'écrivain le plus opposé à Tolstoï, c'est Dostoïewsky qu'il faudrait nommer.

Je dis opposé, mais non pas éloigné, étranger, car ils se rencontrent souvent; ils coïncident entièrement parfois, d'après la loi qui veut que les extrêmes se touchent, la loi de la gravitation des deux pôles d'une même force.

Comme nous l'avons vu, les « héros » de Tolstoï sont moins des héros que des victimes; leur personnalité humaine est engloutie par les éléments, sans même avoir pu s'achever complètement. Et comme il n'y a pas là de volonté héroïque, une, qui règne au-dessus de tout, il n'y a pas non plus d'action tragique, une, unificatrice; il n'y a que des nœuds, des intrigues tragiques séparées, des vagues isolées, qui s'élèvent et s'abaissent en un mouvement sans fin, dirigées non par un courant intérieur, mais seulement par les forces élémentaires du dehors. Le tissu de l'œuvre, comme, du reste, le tissu de la vie, ne commence nulle part, ne finit nulle part.

Chez Dostoïewsky, la personnalité humaine est poussée jusqu'aux dernières limites; elle croît, se développe, depuis les racines animales, élémentaires et obscures,

jusqu'aux sommets supérieurs et lumineux de la spiritualité. Partout la volonté héroïque doit lutter contre quelque élément adverse : chez Raskolnikoff, cet élément est le devoir moral et la conscience ; chez Svidrigaïloff, chez Versiloff, chez Rogojine, c'est la volupté, affinée, consciente chez les deux premiers ; chez le dernier, primitive, inconsciente ; chez Pierre Verchovensky, chez Stavroguine, chez Chatoff ce sont des idées politiques et sociales ; enfin chez Ivan Karamazoff, chez le prince Michkine, chez Kirilloff, ce sont des problèmes métaphysiques et religieux. En passant par le creuset de cette lutte, par la flamme intense des passions et celle, plus ardente encore, de la conscience, le noyau de la personnalité humaine, le moi interne reste indestructible et il est mis à découvert. « Je suis obligé de proclamer ma propre volonté, » dit (dans *les Possédés*) Kirilloff, pour qui le suicide, au lieu d'être la suprême négation de soi-même, est au contraire la suprême affirmation de son moi, le dernier mot du libre arbitre. Tous les héros de Dostoïewsky pourraient dire la même chose : pour la dernière fois, ils s'opposent aux éléments qui les engloutissent, ils affirment leur « moi », leur personnalité, ils « témoignent de leur libre arbitre » au moment même où ils périssent. C'est dans ce sens que la soumission chrétienne de l'Idiot, d'Alécha, du vieux Zossime est une résistance invincible opposée par eux au monde païen, antichrétien, qui les entoure, à l'Antéchrist. Ils se soumettent à la volonté de Dieu, non pas à celle des hommes, ce qui est une forme retournée du libre arbitre, car le martyr qui meurt pour *sa* foi, pour *sa* vérité, et pour *son* Dieu, est aussi un héros : il affirme sa liberté intérieure contre la violence externe, il manifeste son libre arbitre.

Grâce à la prédominance de cette lutte héroïque, les

œuvres principales de Dostoïewsky ne sont, en réalité, ni des romans, ni des épopées, mais des tragédies.

La Guerre et la Paix, *Anna Karénine* sont de vrais romans, de vraies épopées. Là, comme nous l'avons vu, le centre de gravité artistique n'est pas dans les dialogues, mais dans les parties narratives ; il n'est pas dans ce que disent des personnages, mais dans ce qui en est dit, non pas dans ce que nous entendons de nos oreilles, mais dans ce que nous voyons de nos yeux.

C'est le contraire chez Dostoïewsky : dans l'architecture de l'œuvre, la narration est la partie secondaire, servile. Et cela nous frappe dès le premier coup d'œil : le récit, toujours écrit dans une langue hâtive, parfois négligée, est ou trop étendu, embrouillé, encombré de détails, ou trop concis et trop serré. Ce n'est pas un texte, mais une sorte de scénario qu'on dirait écrit en caractères plus petits et mis entre parenthèse pour spécifier le lieu et le temps de l'action, les événements antérieurs, l'apparence et l'entrée des personnages ; c'est de la mise en scène, un travail de planches. Le drame ne commence que lorsque les personnages apparaissent et parlent. Toute la force artistique de Dostoïewsky est concentrée dans les dialogues ; tout s'y noue et s'y résout. Et il n'y a pas, dans toute la littérature moderne, d'auteur qui égale Dostoïewsky pour la maîtrise du dialogue.

La langue de Lévine est la même que celle de Pierre Bésoukhoff, du prince André, de Wronski et de Pozdnicheff. Anna Karénine s'exprime comme Kitty, Dolly et Natacha. Si nous ne savions pas qui parle, nous ne pourrions, les yeux fermés, distinguer un personnage de l'autre par son langage, par le son de sa voix. Il est vrai que la langue des gens du peuple est différente de celle des maîtres, mais ce n'est qu'une différence extérieure

et non pas intime, personnelle. En réalité, tous les personnages de Tolstoï s'expriment d'une façon semblable ou presque semblable. C'est le ton de la conversation, on pourrait même dire que c'est le son de la voix de Tolstoï lui-même habillé tantôt en maître, tantôt en paysan. Le fait est relativement peu remarqué parce que, dans ses œuvres, ce qui importe n'est pas ce que disent les personnages, ce sont leurs silences ou leurs cris, c'est la manière dont ils gémissent, hurlent, piaillent, « grognent » de douleur ou de passion. Ce ne sont pas les mots humains qui ont une valeur psychologique, mais les sons inarticulés, dans leur demi-bestialité, et les onomatopées, comme « le hurlement » de Wronski devan son cheval tué : « A-a-a! A-a-a! » ou les sanglots qu'Anatole verse sur sa jambe coupée : « Oooooh! o! Ooooo! » ou bien encore le râle d'Ivan Ilitch : « Ou, ou! » La répétition des voyelles *a*, *o*, *ou* semble suffisante pour exprimer les sentiments et les sensations psycho-physiologiques, les plus compliquées, les plus terribles, les plus saisissantes.

Il est impossible, chez Dostoïewsky, de ne pas reconnaître, dès les premiers mots, non par le contenu du discours, mais par le son même de la voix, si c'est Fédor Pavlovitch Karamazoff ou le vieux Zossime qui parle, si l'on est en présence de Raskolnikoff ou de Svidriguaïloff, du prince Michkine ou de Rogojine, de Stavroguine ou de Kiriloff. Dans la façon de parler étrange, entortillée, et qui semble n'être pas russe, du nihiliste Kiziloff, on sent quelque chose de particulier, de forcé, de prophétique, en même temps que de maladif, de tendu, qui rappelle les attaques d'épilepsie; il en est de même dans le langage simple, profondément populaire et russe du « saint » prince Michkine. Lorsque Fédor Pavlo-

vitch Karamazoff, tout à coup, s'anime et dit à ses fils avec son accent légèrement sifflant :

« Eh! mes enfants, mes petits enfants, mes petits cochons de lait,... pour moi il n'a jamais existé de femmes laides... Même les vieilles filles ont parfois de surprenantes qualités; quant aux petites femmes qui vont nu-pieds, il faut commencer par les étonner... Il faut les étonner jusqu'au ravissement, jusqu'à l'extase, jusqu'à la honte... » — nous voyons non seulement l'âme du vieillard, mais aussi sa large nuque tremblante, ses lèvres minces et humides, qui envoient des jets de salive, ses petits yeux cyniquement perçants, et toute sa face de débauché, de « vieux Romain de la Décadence ». Il suffit qu'on nous montre Fédor Pavlovich écrivant de sa propre main sur un paquet où il a mis quelque argent et qu'il a cacheté et noué avec un ruban : « A mon ange Grouchenka, si elle veut venir, » puis, trois jours après, ajoutant : « *A mon petit poulet*, » pour que nous le voyions se dresser tout à coup vivant devant nous. Nous ne pourrions pas expliquer pourquoi ni comment, mais nous sentons que, dans ce « petit poulet » écrit après coup, l'auteur a saisi sur le visage du vieillard une ride voluptueuse et fine, et cette ride nous donne une impression de malaise physique comme le contact d'une énorme araignée ou d'une tarentule. Ce n'est qu'un mot, mais il y a de la chair et du sang dans ce mot. C'est évidemment un trait *inventé;* mais il est presque impossible de croire qu'il soit *seulement inventé*. C'est précisément le trait final qui rend le portrait trop vivant, comme si l'auteur, franchissant les limites de l'art, mettait sur la toile et dans les couleurs quelque chose de magique, de surnaturel, — l'âme même de celui dont il a dessiné le portrait.

De cette façon, Dostoïewsky n'a pas besoin de décrire l'extérieur de ses personnages ; par leur manière de s'exprimer, par leurs intonations, ils dépeignent non seulement leurs sentiments et leurs sensations, mais leur visage et leur corps.

Chez Tolstoï, les mouvements, les expressions de l'être extérieur, en traduisant les états d'âme, rendent parfois profonds et importants les mots les plus insignifiants des personnages, voire les sons inarticulés qu'ils profèrent et leur silence même. Tolstoï va du corps à l'âme, de l'extérieur à l'intérieur. Dostoïewsky arrive à décrire avec une clarté non moins grande l'apparence extérieure des personnages, en suivant un chemin inverse ; il va de l'intérieur à l'extérieur, de l'âme au corps, du conscient, de l'humain au primitif, au bestial. Chez Tolstoï, nous entendons parce que nous voyons ; chez Dostoïewsky, nous voyons parce que nous entendons.

Ce n'est pas seulement la maîtrise du dialogue, mais encore diverses particularités qui rapprochent Dostoïewsky des grands auteurs tragiques. Parfois on dirait qu'il n'a pas laissé de tragédies pour le simple motif que la narration, le roman, était le genre en vogue à l'époque où il écrivait et qu'il n'y avait pas de scène et surtout pas de spectateurs dignes de lui ; car toute tragédie est une résultante des forces créatrices du poète unies à celles des spectateurs : il faut que l'âme d'un peuple soit disposée au tragique pour que la tragédie naisse chez lui.

Dostoïewsky se soumet inconsciemment et spontanément à l'immuable règle des « *trois unités* », unités de temps, de lieu et d'action, que le drame moderne, procédant comme forme de Shakespeare, a si étourdiment rejetées, sapant à sa racine l'effet tragique auquel

le théâtre grec avait atteint et dont la poésie de nos jours n'a jamais égalé l'incomparable puissance.

Dans les ouvrages de Tolstoï, il arrive toujours un moment où le lecteur oublie l'action principale du roman, le sort des héros. La mort du prince André, la chasse au lièvre de Nicolas Rostoff, les couches de Kitty et les travaux champêtres de Lévine acquièrent pour nous tant d'importance et d'intérêt que nous perdons de vue Napoléon et Alexandre Ier, Anna et Wronski. Il y a même un moment où nous trouvons plus de plaisir à savoir que Nicolas Rostoff a pris son lièvre qu'à apprendre que Napoléon a perdu la bataille de Borodino. En tout cas, nous n'éprouvons aucune impatience de connaître les destinées des héros : nous sommes prêts à attendre et à nous laisser distraire aussi longtemps qu'il plaira à l'auteur. Nous perdons de vue le rivage et nous ne pensons pas au but vers lequel nous voguons. En réalité, il n'y a ici, comme dans toute véritable épopée, rien d'important et rien d'insignifiant. Tout a une égale valeur. Chaque goutte a le goût salé et la composition chimique de l'océan tout entier. Chaque atome vivant obéit aux mêmes lois que les globes et les constellations.

Raskolnikoff tue une vieille femme, pour se prouver à lui-même qu'il est « par delà le bien et le mal », qu'il n'est plus une créature tremblante, mais un « potentat ». Or, d'après le plan de Dostoïewsky, Raskolnikoff doit comprendre qu'il n'a pas tué un principe, mais seulement une vieille femme, qu'il n'a pas « franchi » le pas décisif, mais qu'il a simplement « voulu » le franchir. Et lorsqu'il l'aura compris, *il faut* que sa force l'abandonne, que la peur le saisisse, et qu'il aille sur la grand'place se mettre à genoux et se confesser devant la foule. C'est vers ce point extrême, vers cet instant final de l'action,

que tout converge, que tout s'assemble, que tout tend dans le roman; c'est pour ce dernier coup que tout s'aiguise et s'affine, comme le tranchant d'une épée; c'est vers cette « chute » tragique, vers cette catastrophe, que tout s'élance, comme un fleuve, gêné par des rochers, se précipite vers le barrage d'où il retombera en cataracte.

Il ne peut et ne doit y avoir, et en réalité il n'y a là rien d'accessoire ni d'intercalé, rien qui retarde l'attention ou qui la détourne de l'action principale. Les événements se succèdent de plus en plus rapides, de plus en plus irrésistibles; ils se chassent mutuellement, se pressent, s'amoncellent, dirait-on; en réalité, ils conservent une ordonnance harmonieuse et parfaite, ils sont déterminés par un but unique, ils se concentrent en une masse compacte dans le laps de temps le plus court possible. Si Dostoïewsky a des rivaux, ce n'est pas dans la littérature moderne, mais dans l'art antique. L'auteur d'*Oreste* et celui d'*Œdipe* excellent dans cet art de la tension progressive, de l'accumulation, et de la condensation terrifiante de l'action tragique.

« Quand je me rappelle ce jour, » dit le jeune Dolgorouki, « il me semble que toutes ces surprises, tous ces malheurs, se soient concertés pour tomber le même jour sur ma malheureuse tête, comme si quelque maudite corne d'abondance avait été renversée sur elle. » « C'était un jour, lisons-nous dans *les Possédés*, où d'anciens nœuds se dénouaient et où il s'en nouait de nouveaux, un jour de brusques explications et de confusion plus grande encore que par le passé... un jour de singulières coïncidences. » Dans tous les romans de Dostoïewsky, nous retrouvons cette maudite corne d'abondance versant de tragiques surprises sur les têtes des héros. En terminant la première partie de *l'Idiot*, après avoir vu,

à travers quinze chapitres, se dérouler une quantité d'événements, se nouer une grande complicité d'intrigues, se croiser des fils de nombreuses destinées humaines, après avoir sondé des abîmes de passion et plongé les regards dans tant de consciences humaines, nous croyons avoir vécu de longues années avec tous ces personnages variés. En réalité, depuis le début du roman, il s'est écoulé une demi-journée.

Le tableau immense, d'une portée historique et universelle, qui se déroula dans *les Frères Karamazoff* tient dans l'espace de quelques jours. C'est en un jour, en une heure, et presque en un seul et même lieu — entre un banc du parc Pavlovsky et la Gare, entre la rue Sadowaïa et la Place aux Foins — que certains héros de Dostoïewsky éprouvent ce que les gens ordinaires n'arriveraient pas à percevoir en bien des années, au cours de toute une existence, même s'ils se transportaient d'un bout du monde à l'autre.

Raskolnikoff se tient sur l'escalier devant la porte de la vieille usurière. « Il jeta un dernier regard autour de lui et tâta de nouveau sa hache. Ne suis-je pas trop pâle, pensa-t-il, n'ai-je pas l'air trop agité? La vieille est défiante... Si j'attendais encore un peu... pour laisser à mon émotion le temps de se calmer ?.... Mais, loin de s'atténuer, les pulsations de son cœur devenaient de plus en plus violentes. *Et il avait presque perdu la sensation d'avoir un corps.* »

Pour tous les héros de Dostoïewsky, il arrive un moment où ils cessent de sentir leur corps. Ce ne sont pas des créatures dépourvues de chair et de sang, ce ne sont pas des fantômes, nous savons parfaitement comment *était* leur corps lorsqu'ils avaient encore l'impression d'en posséder un. Mais la surexcitation, la tension

extrême de la vie spirituelle, les passions les plus ardentes, non du cœur et des sens, mais de l'esprit et de la conscience, leur donnent cette sensation d'affranchissement du corps, cette légèreté surnaturelle ; ils ont, pour ainsi dire, des ailes, c'est la spiritualité de la chair, *le corps spirituel*, dont parle l'apôtre saint Paul. Ils ne sont pas accablés sous le poids de la chair et du sang, de la « viande humaine ». Leur corps est d'une telle transparence que, souvent, on ne l'aperçoit pas du tout ; l'âme seule est visible, contrairement aux héros de Tolstoï, chez lesquels on ne voit souvent que le corps seul, tandis que l'âme est invisible.

— « Quand on vous regarde, on pense : elle a le visage d'une bonne sœur, » c'est ainsi que l'Idiot dépeint la beauté d'une femme. Il est curieux de comparer ces descriptions de Dostoïewsky, instantanées, supra-sensuelles, pour ainsi dire, avec les descriptions de Tolstoï, avec celle de la personne d'Anna Karénine, par exemple, pleine d'une sensualité profonde à l'infini. Il est non moins intéressant de rapprocher les âmes vivantes, les « corps spirituels », de Dostoïewsky des corps sanguins, musclés, vivants, trop vivants même, qu'on rencontre chez Tolstoï et dont les âmes, si elles ne sont pas mortes, semblent éteintes, assourdies, étouffées par la chair, par la « viande ». Tous les héros de Dostoïewsky vivent, grâce à leur spiritualité supérieure, d'une vie décuplée, accélérée dans une mesure incroyable ; chez tous « le cœur bat de plus en plus fort, toujours plus fort » comme chez Raskolnikoff ; il semble qu'ils ne marchent pas comme des gens ordinaires, mais qu'ils volent, et qu'ils éprouvent jusque dans leur chute l'ivresse de ce terrible vol qui les entraîne à l'abîme.

C'est à l'impétuosité des vagues que l'on reconnaît la

proximité du gouffre ; c'est dans la force irrésistible de l'action tragique que l'on pressent l'approche de la catastrophe.

Quelquefois, dans les tragédies grecques, avant le dénouement, on entend soudain quelques strophes joyeuses du chœur en l'honneur de Dionysos, le dieu du vin et du sang, de la joie et de l'horreur. Dans cet hymne, toute la tragédie qui s'accomplit ou qui va s'accomplir, tout ce qu'il y a de fatal et de mystérieux dans la vie humaine est représenté comme un jeu insouciant des dieux spectateurs. Cette allégresse dans la terreur, ce jeu tragique sont semblables à l'arc-en-ciel qui s'irradie au-dessus d'un gouffre, dans les rejaillissements d'une cataracte. Je doute qu'il y ait, dans la littérature contemporaine, un autre auteur qui se soit approché autant que Dostoïewsky de ce trait de la tragédie grecque, dont le sens intime est si profond. Ne saisit-on pas parfois, dans sa peinture de la catastrophe, quelque chose de semblable à la joie horrible du chœur dont il s'agit ?

On dirait que, chez Tolstoï, la tempête s'amasse, et qu'ici elle éclate, avec des coups de tonnerre, des éclairs d'épouvante qui dissipent tout ennui, toute langueur, tout malaise. Plus de pénible attente, plus de chaleur immobile et lourde, où il semble impossible de respirer, plus de pesanteur mortelle et lente écrasant notre cœur dans l'étau de la vie quotidienne. Ici, rien ne s'« allonge », et ne s'« étire », comme dans le délire du prince André, comme dans toutes les œuvres de Tolstoï, comme, hélas ! dans la réalité ordinaire. Parfois, dans les ouvrages de Dostoïewsky, on perd le souffle, mais c'est à cause de la rapidité du mouvement, du tourbillon des événements, du vol vers l'abîme. Quelle fraîcheur apaisante, quelle impression de délivrance dans cette atmos-

phère d'orage! Comme tout ce qui est infime, trivial, vulgaire, dans la vie humaine devient ici, à la lueur d'un éclair, d'une gaieté délirante et terrible !

On pourrait dire de la muse de Tolstoï ce que Pierre Bésoukhoff dit, un jour, de Natacha :

« Est-elle intelligente? » demanda la princesse Marie. Pierre se mit à réfléchir.

« — Je pense que non, — répondit-il, — du reste, *elle ne daigne pas être intelligente*... Non, elle est ensorcelante, voilà tout. »

L'ensorcellement produit par la muse de Tolstoï consiste précisément en ce qu'elle semble ne pas daigner être intelligente, qu'avec elle on oublie parfois l'esprit humain et qu'on ne se rappelle que la sagesse primitive, celle des oiseaux des cieux et des lis des champs.

Quant à la muse de Dostoïewsky, on peut douter de toutes ses qualités, sauf de son intelligence. Il fait quelque part la remarque qu'il faut un aiguillon au poète : « Cet aiguillon — explique-t-il — c'est l'acuité d'esprit inséparable d'un sentiment profond. » Aucun poète russe, depuis Pouchkine, n'a possédé cet aiguillon au même degré que Dostoïewsky.

Nous sommes accoutumés à considérer la pensée abstraite comme incompatible avec la passion. C'est une erreur, ou, du moins, cela a cessé d'être vrai. Les héros de Dostoïewsky montrent bien ce qu'il peut y avoir de force passionnelle dans la pensée abstraite, et combien les propositions et les déductions de la métaphysique peuvent agir non seulement sur l'esprit, mais encore sur le sentiment et sur la volonté. Il y a des pensées qui allument la chair et le sang mieux que ne le font les appétits les plus débridés. Si les passions ont leur logique, la logique a aussi ses passions. Et ces passions nous sont

surtout propres à nous, enfants de ce siècle. Elles étaient pour la plupart inconnues des âges précédents. Notre cœur se brûle à la métaphysique comme les corps nus le font parfois aux objets glacés. « Le crime de Raskolnikoff, » dit le juge d'instruction Porphyre, « est l'œuvre d'un cœur surexité par des théories. » On pourrait en dire autant de tous les autres héros de Dostoïewsky. Si leurs sentiments sont profonds, c'est que leurs pensées le sont aussi, si leurs peines sont infinies, c'est qu'ils sont infiniment conscients. Plus la pensée semble loin de la vie, plus elle est flamboyante, plus indélébile sera la marque qu'elle imprimera. La plus abstraite des idées, l'idée de Dieu, allume les plus violentes passions. « Toute ma vie, Dieu m'a tourmenté, » confesse le nihiliste Kiriloff ; et ce tourment est celui de tous les héros de Dostoïewsky. Ce n'est pas, comme chez Tolstoï, de la vie et de la mort de notre chair que procèdent, chez Dostoïewsky, les passions et les douleurs humaines, c'est de la vie spirituelle, de l'affirmation ou de la négation de Dieu. De ces sommets neigeux de la métaphysique se précipite, chez lui, le torrent impétueux de l'action tragique, de la vie passionnelle.

Contrairement aux héros favoris de Tolstoï, qui sont plus « raisonneurs qu'intelligents », les personnages principaux de Dostoïewsky — Raskolnikoff, Versiloff, Stavroguine, le prince Michkine, Ivan Karamazoff, sont des hommes avant tout intelligents, ce sont même les plus intelligents, les plus conscients, les plus cultivés, les plus Européens parmi les Russes ; ils sont Russes, parce qu'ils sont « Européens au plus haut point ».

Les grands poètes des siècles passés ont dépeint les passions du cœur et laissé de côté les passions de l'esprit; ils semblaient les considérer comme un sujet qui ne se

prête pas aux développements artistiques. Si Faust et Hamlet sont si proches de nous, c'est parce qu'ils pensent plus que tous les autres; mais, en revanche, et en raison de cela même, ils sentent et agissent moins, et, en fin de compte, la tragédie d'*Hamlet*, comme celle de *Faust*, consiste dans la contradiction insoluble, pour ces héros, entre le cœur passionné et la pensée impassible. Le drame de la passion pensante et la pensée passionnée est-il donc impossible? L'avenir n'appartient-il pas justement à la tragédie qui le représentera? En tout cas, Dostoïewsky a été un des premiers à tenter cette tragédie.

Il a vaincu la timidité superstitieuse, cette timidité du sentiment devant l'esprit qu'on remarque chez les artistes de nos jours. Il a vu et il nous a montré le lien qui existe entre la tragédie de notre cœur et celle de notre esprit, entre notre conscience philosophique et notre conscience religieuse. Pour lui, c'est en cela surtout que consiste la tragédie russe contemporaine. Il a remarqué qu'il suffit à quelques Russes cultivés de se rencontrer — que ce soit dans un salon mondain — comme les auditeurs du prince Michkine — ou dans un cabaret borgne — comme Dolgorouki et Versiloff, Ivan Karamazoff et Alecha — et d'être dans une certaine disposition d'esprit, pour aborder les discussions les plus abstraites sur l'avenir de la culture européenne, sur l'immortalité de l'âme, sur l'existence de Dieu. En réalité, ce ne sont pas seulement les Russes cultivés, mais le peuple russe tout entier, — comme le prouve l'histoire de nos sectes, depuis les « judaïsants » du XVe siècle jusqu'aux « skoptsi » et aux « Doukhobortoi » actuels — qui est préoccupé par la pensée de Dieu, du Christ et de l'Antechrist, de la fin du monde. « Aujourd'hui tous raisonnent, tous parlent de la foi, sur les

grandes routes et sur les marchés, » disait déjà le vénérable Joseph Volotsky. C'est, en effet, grâce à cette pénétration innée, en matière de philosophie et de religion — pensait Dostoïewsky — que les Russes « sont au plus haut degré des Européens », sinon des Européens du présent, du moins des Européens de l'avenir. Il voyait dans cette soif religieuse inextinguible le signe de la participation inévitable de l'esprit russe et de la langue russe à la culture historique universelle des temps futurs.

De même que notre impressionnabilité physique se modifie légèrement après la lecture de Tolstoï, notre impressionnabilité intellectuelle, ou, si l'on peut s'exprimer ainsis, pirituelle, change un peu, après celle de Dostoïewsky. A chaque instant on rencontre chez lui de ces pointes dialectiques, froides au contact, mais qui nous brûlent en pénétrant dans notre esprit, de ces pensées à la fois passionnées et abstraites, plus propres à l'intelligence russe qu'à aucune autre et qui, nous le sentons, ne peuvent être ni oubliées, ni rejetées, ni acceptées impunément. Ces pensées ne pénètrent pas seulement dans notre esprit, mais encore dans notre cœur, dans notre volonté, dans notre vie réelle. Il se passe en nous quelque chose de nouveau, peut-être de fatal, qui portera ses fruits. Nous nous en souviendrons un jour ou l'autre, et peut-être aux moments les plus décisifs et les plus passionnés de notre existence. Dostoïewsky le dit lui-même : « Le cœur n'est atteint qu'une fois, mais la blessure est éternelle. » C'est presque la parole de saint Paul : « Cela est vif, efficace, et plus aigu qu'une épée à deux tranchants ; cela pénètre jusqu'à la limite de l'âme et de l'esprit, entre les jointures et la moelle, pour juger les desseins et les pensées de nos cœurs. »

Il y a des lecteurs à l'âme simple dont la sensibilité,

toute moderne, est molle et défaillante, et à qui Dostoïewsky apparaîtra toujours comme un « talent cruel », exclusivement « cruel ».

En effet, dans quelles situations intenables et sans issue ne place-t-il pas ses héros? Que n'en fait-il pas! Il les conduit au crime, au suicide, à l'idiotisme, à la fièvre chaude, à la folie, en les faisant passer par des enfers de déchéance morale, par des tortures spirituelles non moins raffinées que les souffrances corporelles d'Ivan Ilitch. En nous faisant voir ces âmes humaines dans des attitudes aussi terribles et aussi avilissantes, Dostoïewsky ne manifeste-t-il pas une joie méchante, aussi cynique que celle de Tolstoï quand ce dernier nous montre des corps humains dans des états également terribles et ignominieux? Ne semble-t-il pas parfois que Dostoïewsky martyrise ses « petites victimes » sans aucun but, simplement pour se délecter de leurs souffrances? « Oui certes, c'est vraiment un bourreau, voluptueux dans sa cruauté, un Grand Inquisiteur des âmes humaines, « un talent cruel ». Mais les faits sont-ils naturels, possibles, vrais ? Arrive-t-il de telles choses dans la vie réelle? Où a-t-on vu cela? Et, si cela existe, que nous importent, à nous, gens sains d'esprit, ces cas exceptionnels parmi les exceptionnels, rares parmi les rares, ces monstruosités, ces difformités, ces folies, pareilles aux fantasmagories du délire? »

L'accusation principale et bien compréhensible qu'on porte contre Dostoïewsky est motivée par ce qu'il y aurait dans ses œuvres de « hors nature », d'insolite, d'artificiel; on lui reproche son manque de « sain réalisme ».

« On m'appelle psychologue — dit-il lui-même — c'est faux; je ne suis qu'un réaliste au sens supérieur du

mot, c'est-à-dire que je dépeins toutes les profondeurs de l'âme humaine. »

En faisant des expériences scientifiques, le naturaliste — qui est parfois aussi un réaliste au sens supérieur du mot, représentant une réalité nouvelle, encore inconnue et inexplorée, — se sert de ses appareils et de ses instruments pour entourer le phénomène naturel de conditions artificielles, exceptionnelles, rares, extraordinaires, afin d'examiner comment les actions et les réactions se produisent sous l'influence de ces conditions nouvelles.

N'est-ce pas ainsi qu'agit Dostoïewsky ? Il place les âmes dans des conditions qu'on ne voit pas réalisées dans la vie *actuelle*, et obtient des états nouveaux aussi impossibles en apparence, aussi contraires à la nature qui nous est connue, que l'est, en chimie, l'air liquide par exemple. Ces états ne se rencontrent pas, du moins dans les conditions où nous vivons. Mais ils sont possibles, attendu que le monde spirituel, de même que le monde matériel, est, pour nous servir des paroles de Léonard de Vinci, « plein de possibilités infinies qui n'ont pas encore été réalisées ». Ces états ne se rencontrent pas, mais *ils sont*.

Ce qu'on nomme la psychologie de Dostoïewsky rappelle un laboratoire énorme, rempli des instruments les plus délicats et les plus exacts, plein d'appareils servant à mesurer, à étudier, à éprouver les âmes humaines. Il est facile de s'imaginer qu'aux gens non initiés ce laboratoire semblera quelque chose de pareil à la cuisine diabolique des alchimistes du moyen âge.

Du reste, quelques-unes de ces expériences scientifiques peuvent ne pas être complètement dépourvues de dangers pour l'expérimentateur lui-même. Nous craignons parfois pour lui. Ses yeux verront les premiers

ce qui semblait caché aux regards humains. Il descend dans des profondeurs où personne ne s'était encore risqué. Reviendra-t-il? Aura-t-il raison des forces qu'il a déchaînées? Qu'arrivera-t-il, si elles franchissent le cercle magique qu'il a tracé autour de lui? Nous avons peur pour celui qui n'a pas peur. Il y a, dans cette audace de l'étude qui ne s'arrête devant rien, dans ce besoin d'aller au fond de toutes choses, « jusqu'au dernier trait », de dépasser toute limite, il y a là, dis-je, quelque chose de spécial à notre temps. Et, en même temps, il y a là un trait bien russe qu'on remarque également chez Tolstoï. Dostoïewsky a regardé « au fond de l'âme humaine »; il a sondé les abîmes de l'esprit avec une curiosité aussi téméraire que celle de Tolstoï examinant les abîmes opposés, mais non moins impénétrables de la chair. Nous verrons par la suite qu'ils se répondent mutuellement, comme s'ils en étaient convenus d'avance, que ces deux abîmes se parlent, dans leurs œuvres, avec des voix différentes, quoique parentes l'une de l'autre.

Il y a des passages, dans les romans de Dostoïewsky, où ses procédés d'art se reflètent mieux qu'ailleurs et dont il est difficile de dire, comme de certaines poésies de Gœthe ou de quelques dessins de Léonard de Vinci, si c'est là de l'art ou de la science. En tout cas, ce n'est ni « de l'art pur, ni de la science pure ». Ici, l'exactitude de la science se combine avec la clairvoyance du génie créateur. C'est une nouvelle *union*, que les plus grands artistes et les plus grands savants ont pressentie, et qui n'a pas encore de nom.

Ce qui mérite d'être relevé bien plus que la cruauté de Dostoïewsky envers les autres, c'est sa cruauté envers lui-même, c'est sa maladie, ou du moins sa morbidité artistique.

En effet, c'est un étrange écrivain que celui qui « creuse » avec une curiosité insatiable les maladies, les plaies les plus honteuses et les plus terribles de l'âme humaine, celui qui ravive sans cesse ces plaies, comme s'il ne pouvait ou ne voulait pas sortir de cette sphère. Quels singuliers héros que ces « bienheureux », ces « petits saints », ces possédés, ces voluptueux, ces fanatiques, ces démoniaques, ces idiots, ces fous ! C'est moins un artiste qu'un psychiâtre et aussi un de ces médecins à qui il faudrait dire : docteur, guéris-toi toi-même ! Peut-être tous ces héros sont-ils plutôt des « cas cliniques » plus ou moins curieux ? « Que nous importe, à nous, gens sains d'esprit et de corps, tout cet « étang de Siloé » ? Que nous font ces blessés, à nous, invulnérables ? »

Nous savons que les plaies les plus abjectes, faites par l'instrument de torture le plus vil, sont devenues terribles de gloire et de sainteté, qu'elles ont été et qu'elles sont encore la seule source de santé éternelle, la seule espérance que le monde blessé ait de se guérir, car « en vérité c'est par les plaies seules que nous avons été sauvés ». Nous qui avons reçu cet avertissement historique, nous qui sommes « chrétiens », ne fût-ce que de nom, ne devrions-nous pas nous comporter avec moins de présomption et d'assurance « clinique », avec une subtilité plus digne de notre culture, à l'égard de toutes les plaies, de toutes les maladies de l'esprit et du corps ? Nous les connaissons mieux que les médecins et les charlatans. Peut-être cependant ne les connaissons-nous pas *tout à fait*.

Nous ne voyons que trop le lien qui unit d'un côté la santé à la force, au superflu de vie, de l'autre la faiblesse à la maladie, au manque de vie. Mais n'y a-t-il pas un lien moins visible, quoique tout aussi positif, entre

la maladie et la force, entre la maladie apparente et la force réelle? Si la graine ne devient pas malade, ne meurt pas, ne se décompose pas, elle ne ressuscitera pas et ne donnera pas de fruit. Si l'insecte aptère ne devient pas malade dans le cocon, il n'aura jamais d'ailes. La femme, lorsqu'elle enfante, souffre mille douleurs, car son heure est venue; mais, dès que l'enfant est né, elle ne se souvient plus de sa peine, elle est dans la joie, car elle a mis au monde un être humain. C'est une maladie qui ne conduit pas à la mort mais à la vie, c'est une maladie qui vient de la santé et qui y retourne, une maladie saine, indispensable, naturelle. Des générations entières, des nations couvrant l'univers, semblent mourir de souffrance; mais c'est « le mal de l'enfantement »; cette maladie ne conduit pas à la mort, mais à la vie, c'est une *maladie* naturelle et *saine*. Mais il est infiniment difficile de distinguer la maladie réelle de celle qui paraît l'être, la Décadence de la Renaissance. Dans ce domaine, nous allons encore à tâtons, dans l'obscurité. Nous pressentons seulement qu'il y a des maladies d'un caractère complexe et dangereux, qui proviennent non d'une insuffisance, mais d'un excès de vie latente, d'un trop plein de force accumulée qui ne trouve pas d'issue. Les héros de nos contes populaires ressentaient parfois un « fardeau de force », comme une sorte de « grossesse »; ils semblaient malades, parce qu'ils avaient trop de santé. Ces héros n'étaient que des barbares. Mais les anciens Hellènes eux-mêmes, les hommes les plus sobres et les plus pondérés qui aient jamais existé, semblaient à certains moments ivres, « hors d'eux-mêmes, » affolés par un superflu orgiaque de santé, étourdis par la sagesse bachique. Cela se passait notamment pendant la célébration souterraine des mystères éleuthériens où le pain se

transformait en chair, et pendant celle des mystères de Dionysos, où le vin se changeait en sang.

Le contraire arrive aussi : un superflu temporaire de vie, un état aigu des facultés naturelles, peut provenir d'une maladie réelle. La corde trop tendue vibre plus violemment avant de se briser. La flamme devient plus ardente au moment où elle va s'éteindre.

Plus on y réfléchit, et plus le problème des maladies du génie en général et, en particulier, du mal, sacré ou non, de Dostoïewsky, devient difficile à résoudre. Ce qui est évident, en tout cas, c'est que Dostoïewsky ne ressemble à personne dans la grande famille littéraire. Cela signifie-t-il que cette famille n'est pas sans avoir ses monstres ? Ne ressemble-t-il à personne parce qu'il est malade, ou est-il malade parce qu'il ne ressemble à personne ? Sa force lui vient-elle de sa maladie ou sa maladie de sa force ? Sans parler de la sainteté réelle sinon de Dostoïewsky lui-même (quoique ceux qui l'ont bien connu assurent qu'à certains moments il leur semblait presque saint), la sainteté de *l'Idiot* vient-elle de sa soi-disant maladie ou sa maladie réelle vient-elle de sa problématique sainteté ?

Je ne veux trancher la question en aucune manière ; je montre simplement qu'il n'est plus possible de résoudre aujourd'hui cette énigme avec l'assurance d'un simple clinicien.

— Allez voir un médecin, conseille Raskolnikoff à Svidrigaïloff qui vient de lui parler de ses « visions ».

— Je comprends bien sans que vous me le disiez,— répond Svidrigaïloff, —que je suis malade, bien que, à la vérité, je ne sache pas de quoi ; selon moi, je suis cinq fois mieux portant que vous. Je ne vous ai pas demandé : « Croyez-vous qu'on

voie des apparitions ? » Ma question était celle-ci : « Croyez-vous qu'il y ait des apparitions ? »

— Non, certes, je ne le crois pas, s'écria Raskolnikoff, toujours avec le même emportement.

— Comment dit-on ordinairement ? murmura Svidrigaïloff, comme s'il se fût parlé à lui-même en regardant de côté, la tête un peu inclinée. Les gens nous disent : « Tu es malade, c'est pourquoi tes visions ne sont qu'un rêve dû au délire. » Ce n'est pas raisonner avec une sévère logique. Je veux bien croire que les visions n'apparaissent qu'aux malades ; mais cela prouve seulement qu'il faut être malade pour les voir, et non qu'elles n'existent pas en soi.

— Certainement, elles n'existent pas ! reprit violemment Raskolnikoff.

— Elles n'existent pas? continua Svidrigaïloff, après l'avoir longuement regardé. C'est votre avis ? Mais ne pourrait-on pas se dire ceci : Les visions sont en quelque sorte des fragments, des morceaux d'autres mondes? L'homme bien portant n'a évidemment pas besoin de les voir, car l'homme bien portant est avant tout un homme matériel; par conséquent,il doit, pour être normal, selon l'ordre des choses, vivre uniquement de la vie d'ici bas. Mais dès qu'il tombe malade, dès que se détraque l'ordre normal, terrestre, de son organisme, aussitôt commence à se manifester la possibilité d'un autre monde, et *plus l'homme est malade, plus il sent la contiguïté de notre monde avec un autre.*

On comprend pourquoi Raskolnikoff se fâche : il a beau posséder lui-même une dialectique sur laquelle il compte exclusivement, et qui est « aiguisée comme un rasoir », il sent que celle de Svidrigaïloff, qu'il méprise comme « un fieffé coquin », est peut-être encore plus solide. Svidrigaïloff ne se moque-t-il pas tout simplement de Raskolnikoff ? N'a-t-il pas l'intention de le taquiner avec ses « visions », ou bien est-il sérieux ? Du reste, si Svidrigaïloff croit, c'est simplement parce qu'il doute de tout, même de son scepticisme. En tout cas, cette contiguïté de notre monde avec un autre n'a rien

de consolant pour lui. Il avoue lui-même que l'éternité lui semble parfois être « une salle enfumée, dans le genre des chambres de bain qu'on trouve dans les villages, pleines de toiles d'araignées ». Que ne donnerait pas le « croyant » Svidrigaïloff pour avoir la naïveté enfantine de Raskolnikoff, qui permet à celui-ci de répondre avec une légèreté cynique : — « Je ne crois pas en la vie future!—Vous devez être malade, allez voir un médecin! »

Il est curieux de remarquer que Dostoïewsky, écrivant dans son journal, quelques jours avant sa mort, des pensées remarquables sur le christianisme, répète presque mot pour mot l'expression de Svidrigaïloff :

« La croyance obstinée et constante de l'humanité dans notre *contiguïté avec des mondes autres que le nôtre* n'a-t-elle pas une grande signification ?

Le « saint » vieillard Zossime répète aussi les paroles de Svidrigaïloff : « Ce qui s'élève n'est vivant et ne vit que par le sentiment de sa *contiguïté* avec d'autres mondes mystérieux. »

Le « saint » prince Michkine, l' « Idiot », se rencontre avec le « mauvais garnement », le débauché Svidrigaïloff, dans ses pensées sur la maladie considérée comme source de certaine existence supérieure ou, du moins, inaccessible au grand nombre.

« Il songea notamment à un phénomène qui précédait ses attaques d'épilepsie, lorsque celles-ci se produisaient à l'état de veille. Au milieu de l'abaissement, du marasme mental, de l'anxiété qu'éprouvait le malade, il y avait des moments où on eût dit que son cerveau s'enflammât tout à coup, et où toutes ses forces vitales atteignaient subitement un degré prodigieux d'intensité. Pendant ces instants, rapides comme l'éclair, la sensa-

tion de vie, la conscience du moi disparaissaient presque. En y pensant plus tard, une fois guéri, il se disait souvent que ces instants fugitifs où se manifeste la plus haute conscience qu'on ait de soi-même, et, par conséquent aussi, la vie la plus élevée, ne sont dus qu'à *la maladie, à la rupture des conditions normales, et que, s'il en est ainsi, il n'y a pas là de vie supérieure, mais au contraire une vie de l'ordre le plus bas, une vie inférieure.* » Cependant il arrive à une conclusion excessivement paradoxale : « Et qu'importe, après tout, que ce soit l'effet de la maladie ? » finit-il par conclure, « qu'importe que cette tension soit anormale, si le résultat est le même, *si la minute de sensation, quand on s'en souvient et qu'on l'étudie à l'état normal, se trouve être au plus haut degré l'harmonie,* la beauté, si elle donne un sentiment inouï, qu'on ne soupçonnait même pas auparavant, de plénitude, de mesure, de réconciliation et de fusion émue, comme dans la prière, avec la synthèse supérieure de la vie ? A cette minute-là, c'est-à-dire au dernier instant de conscience qui précédait l'accès, il lui était arrivé de se dire, clairement et en pleine connaissance de cause : « Oui, on peut donner sa vie entière pour un instant pareil ! » Car, pour lui, cet instant valait vraiment toute une vie. Du reste, il ne répondait pas de la valeur dialectique de sa conclusion, car l'abrutissement, l'obscurité mentale, l'idiotisme, se montraient à lui comme la conséquence la plus nette de ces *minutes supérieures.* »

Il est dommage que le prince Michkine ne défende pas la valeur dialectique de sa conclusion, car la question de savoir si l'on peut sacrifier à « un moment d'existence supérieure » la vie non seulement d'un homme, mais de l'humanité tout entière, cette question,

dis-je, a une importance extrême, à la fois religieuse et philosophique, scientifique et historique. En d'autres termes, le but historique universel de l'évolution consiste-t-il dans la prolongation infinie des époques, dans la succession des civilisations, dans la suite des générations, ou dans la transformation finale de toutes les époques historiques, de tous les « temps» et de tous les termes » en des moments d' « existence supérieure », en ce que la foi chrétienne appelle « la fin du monde » ? Cette question paraît mystique, abstraite, bien éloignée de la vie réelle, de l'humanité contemporaine, de sa vie active, sociale, politique et morale ; en réalité, que nous en ayons conscience ou non, la vie de notre espèce en est pénétrée d'un bout à l'autre. De même que la pensée de la mort doit inévitablement agir non seulement sur la vie abstraite et contemplative, mais aussi sur la vie active de chaque individu humain, de même elle doit tôt ou tard influencer la vie réelle, active, la culture et l'histoire de l'humanité entière.

Jusqu'au christianisme, l'humanité a vécu comme vivent les animaux,en dehors de la conscience de la mort, dans le sentiment de l'immortalité animale. Le christianisme a été la première et jusqu'ici la seule des religions qui ait reconnu, ou tout au moins senti, ce qu'il y a d'inéluctable dans la pensée de la fin, de la mort, qu'il s'agisse de l'individu humain ou de *l'humanité* entière. Et c'est peut-être là ce qu'il y a de plus particulier dans l'influence historique et civilisatrice du christianisme, dans cette influence qui se poursuit encore de nos jours et s'exerce si puissamment sur les destinées positives, sociales, morales et politiques, du monde européen.

Mais voici que, de nos jours, cette idée de la fin ou plutôt de la « transformation physique » de l'homme et

du monde, cette idée d'un moment d'harmonie suprême où, comme dit l'ange de l'Apocalypse, « le temps n'existera plus, » cette idée, propre à la religion de l'Homme-Dieu, se rencontre aussi dans celle du Dieu-Homme. Dans Dostoïewsky, le représentant de cette dernière religion, le nihiliste Kiriloff des *Possédés*, l'exprime presque de la même façon que le « saint » prince Michkine de *l'Idiot*. A cette différence près que le second se contente d'estimer que quelques secondes de cette transformation, dont son « mal sacré » lui permet de concevoir la nature, valent toute une vie d'homme, tandis que le premier, qui a connu de ces secondes sans être atteint du même mal (encore un de ses amis le soupçonne-t-il de le couver), estime qu'elles valent la vie de l'humanité entière. Ce qui reviendrait à dire que le but de cette vie n'est pas la continuité infinie de l'espèce, mais ce que les mystiques appellent la *Fin de l'Homme*, la *Seconde Venue du Verbe*.

Cependant, Dostoïewsky traite Kiriloff de fou, tandis qu'il célèbre la beauté spirituelle du prince Michkine. Qu'est-ce à dire, si ce n'est que Dostoïewsky s'aime dans Michkine et se déteste dans Kiriloff, mais que les deux, avec leurs maladies, l'une sacrée, l'autre démoniaque, représentent son propre être sous ses deux aspects, l'un apparent, l'autre caché, et expriment, sous le voile de l'art, une pensée secrète que cet homme, hardi entre tous, n'a pourtant pas eu la hardiesse de nous montrer dévoilée et qui devait apparaître plus clairement chez Nietzsche ?

« Reconnaître que Dieu n'existe pas et ne pas reconnaître que l'homme est devenu Dieu — est absurde : autrement tu finiras par te tuer ! » C'est Kiriloff qui parle. « Si Dieu existe, comment puis-je supporter la pensée

que ce Dieu n'est pas moi ? » C'est Nietzsche qui s'exprime ainsi. « Il n'y a pas de Dieu. Dieu est mort. Ne devons-nous pas nous-même nous transformer en Dieux? Jamais une chose plus grande n'a été faite et ceux qui naîtront après nous appartiendront à une histoire plus élevée que toute l'histoire passée. » C'est encore Nietzsche qui parle. Et Kiriloff répète textuellemeut : « Il y aura un homme nouveau, tout sera neuf. Alors on partagera l'histoire en deux parties : du gorille jusqu'à l'anéantissement de Dieu, et de l'anéantissement de Dieu jusqu'à la transformation de la terre et de l'homme physique, » ce qui signifie jusqu'à l'apparition de « l'homme-Dieu », du « Surhomme ».

Bien que Nietzsche appelât Dostoïewsky son « grand instructeur », nous savons que ses idées se sont formées, non sous l'influence de ce dernier, mais sous celle du monde hellénique et surtout de la tragédie antique, complétée d'un côté par la philosophie de Kant et de Schopenhauer, de l'autre par les conclusions exactes de la science expérimentale de nos jours, et notamment par les idées de Darwin, de Spencer, de Hackel, sur la transformation biologique de l'espèce, sur les métamorphoses naturelles, sur ce qu'on appelle en un mot « *l'évolution* ». Nietzsche a simplement continué ces déductions scientifiques, et les a appliquées aux questions d'histoire générale et de civilisation. Pour lui, l'homme n'est pas la fin, le dernier aboutissant, mais simplement l'un des anneaux de la chaîne du développement cosmique : de même que l'homme est sorti de la transformation des espèces animales, de même une nouvelle créature sortira de l'évolution des espèces humaines. Cet être nouveau, cette *créature nouvelle*, comme dit saint Paul, c'est le « Surhomme », ou, comme dit, avec un naïf cynisme, le nihi-

liste russe, — ce sera le Dieu-homme » — résultat final de la période qui va « du gorille à l'homme et de l'homme à l'anéantissement de Dieu ».

Ceci n'est, du reste, que la face externe, apparente, accessible à tous, de Nietzsche; plus tard il trouva lui-même que ces idées ne représentaient qu'une sorte de grossière enveloppe; il a une autre face, interne, mystérieuse et profonde. Voici ce qu'il lui arrive de confesser : « Quant à ma maladie, je lui dois indubitablement plus qu'à ma santé. Je lui dois la *santé supérieure* qui fortifie l'homme au moyen de tout ce qui ne le tue pas. Je lui dois toute ma philosophie. La grande souffrance seule est le suprême libérateur de l'esprit. Seule, cette souffrance, lente et prolongée, qui nous consume, pour ainsi dire, sur un feu de bois vert flambant difficilement, nous oblige, nous autres philosophes, à descendre dans les dernières profondeurs de notre âme et à rejeter loin de nous tout ce qui est confiant, débonnaire, indulgent, tendre, médiocre, c'est-à-dire, ces sentiments en qui nous avions peut-être cru jusqu'alors que résidait notre humanité. »

Ainsi Nietzsche, comme l'Idiot et comme Kiriloff, connaît, grâce à sa maladie, « des moments d'harmonie éternelle » qui lui font concevoir un état nouveau, « surhumain ». Et il nous vient une étrange réminiscence, celle des paroles prophétiques de l'Apocalypse : « Voyez : je crée tout à neuf; il y aura une nouvelle terre et un nouveau ciel. »

Dans une de ses fables, Platon raconte que, lorsque l'âme humaine commence à se sentir des ailes, sous l'influence de la volonté divine d'Eros, elle éprouve quelque chose de semblable à la maladie des enfants dont les dents percent. Le philosophe grec décrit, avec une exac-

titude physiologique, quelque peu étrange pour nous, comment cette maladie de l'âme débute par une « démangeaison », par un prurit, comme si quelque chose en nous s'agitait, se gonflait et se tendait pour essayer, sans y parvenir, de se frayer un passage à travers l'enveloppe de chair ; alors une tumeur enflammée se produit; enfin d'horribles ulcères apparaissent aux endroits précisément où doivent percer les ailes ; il dit comment cette âme tantôt brûle, tantôt tremble de fièvre, comme si elle était en présence de la mort.

Si le germe ne périt pas, il ne pourra pas renaître. Le mal créateur de l'enfantement ressemble au mal destructeur de la mort.

« Des tourments en quelque sorte inutiles, qui ne servent à rien, nous sont imposés et accompagnent la période de transition que traverse l'humanité contemporaine pour aboutir à de nouvelles formes de vie, — dit Tolstoï, dans *le Royaume de Dieu* au sujet de notre état intérieur. Cela se passe, pour ainsi dire, comme dans un accouchement. Tout est prêt pour la vie nouvelle, mais cette vie tarde à paraître. La situation semble désespérée. » Un peu plus loin, il parle de *vol*, d'*ailes*, de l'*homme nouveau* « qui se sentira libre comme un oiseau enfermé dans une enceinte se sent libre dès qu'il déploie *ses ailes* ».

Qui sait? Peut-être L. Tolstoï a-t-il observé, non seulement chez les autres, mais aussi en lui-même, cette maladie de l'homme moderne, ces douleurs de l'enfantement qui marquent la naissance des ailes. Est-il vraiment aussi sain qu'il en a l'air ou qu'il voudrait le faire croire? Ou peut-être sait-il dissimuler mieux que les autres cette maladie qu'il dévoile chez autrui ?

« Tout homme de notre temps, si l'on considère la

contradiction qui existe entre sa conscience et sa vie, se trouve dans une situation désespérée. » En disant cela, Tolstoï, comme d'habitude, ne parle que des autres, des « hommes de ce monde », de tous excepté de lui-même. Et pourtant, si cela est vrai, y a-t-il une situation plus désespérée que la sienne propre? Une fois de plus, il se ait à ce sujet. Nous avons vu cependant le combat qui se livre dans les profondeurs inconscientes de son être et de sa vie entre Yérochka, le sylvain, et le vertueux Akhim, entre la sagesse du serpent et la simplicité de la colombe. Ce combat, nous ne le voyons plus devant nous, mais des secousses souterraines, des bruits sourds comme ceux d'un tremblement de terre nous attestent qu'il se prolonge tout au fond de son cœur.

Dans *Résurrection*, le vieil Akhim fête sa « résurrection » et la mort de la Bête — sa victoire sur la Bête, prétendue définitive. Quelle triste victoire, si c'en est une! La conscience artistique de Tolstoï ne lui révèle-t-elle donc pas qu'à ce moment précis quelque chose s'est rompu en lui et l'a trahi? Dans cette « résurrection », la mortification de la chair amène ce qu'elle devait fatalement amener, ce qu'elle amène toujours — la mortification de l'esprit, et il semble que devant nos yeux se produise le suicide le plus terrible qui soit — celui du génie. Pareil à un homme qui, fuyant une bête fauve, lui lance son vêtement pour la dérouter, Tolstoï jette à sa Bête une partie de son âme qui lui semblait superflue, extérieure — son génie artistique. Mais il s'est trompé — : en même temps que le génie, il eût dû lui abandonner toute son âme.

Est-ce une « résurrection » comme celle-ci que nous attendions de lui, qu'il espérait lui-même? Ce n'est pas sans raison qu'il renie celles de ses œuvres qui lui ont

valu la gloire universelle. Et comme il doit haïr lui-même cette gloire d'artiste et de prophète ! Car si l'artiste est incontestable, le prophète est douteux. Et pourtant Tolstoï a raison : il était plus qu'un artiste. Il y avait, il aurait pu y avoir en lui un prophète, pas celui, il est vrai, qu'il croyait être. En tout cas, le voici simplement égal à sa gloire au lieu de lui être supérieur. Ne doit-elle pas lui paraître offensante et odieuse ?

Tolstoï a conquis la gloire humaine, mais non la gloire divine, qui consiste à être méprisé des hommes, gloire des prophètes persécutés. Et combien son orgueil doit être blessé par les louanges serviles et les approbations « de ces innombrables petits » ! Cette humiliation suprême dans la gloire ne rappelle-t-elle pas les tortures supportées par ces misérables que l'on exposait au soleil, nus, les membres garrottés, le corps enduit de miel, à la voracité des insectes ? Ils arrivent par nuées, ces insectes, bourdonnent, tourbillonnent, s'attachent aux corps emmiellés, et les piquent innocemment, parce que chacun d'eux veut goûter un atôme de ce miel, de cette gloire si douce. Peut-être aussi est-il devenu insensible à la fin ? peut-être ne les sent-il plus, ces piqûres ? Peut-être est-il semblable à un homme enterré vivant sous son propre monument ?

Mais que savons-nous de ce qu'il est actuellement ? Il continue à se taire, comme si le silence était son dernier refuge. Jusqu'à la fin, il ne veut pas rendre compte au monde de ses souffrances. Et pourtant il doit savoir que le moment approche où Celui à qui il faut répondre lui demandera compte de toutes ces choses.

On tremble pour Tolstoï : il semble parfois qu'il est digne de pitié, cet homme de notre temps, dont la situation est si désespérée, cet homme solitaire et ignoré,

malgré toute la gloire qui l'entoure. Par contre, d'autres fois nous le voyons si grand qu'on dirait qu'il a mérité l'immensité de ses souffrances.

En tout cas, ceux-là seuls qui ne l'aiment pas peuvent croire à la santé, au calme, au bonheur, à la « résurrection » de L. Tolstoï.

Ce n'est pas par des cris de douleur, par le délire de la fièvre, comme chez Dostoïewsky et Frédéric Nietzsche, que se manifeste sa maladie ; elle ne se laisse deviner que par le mutisme grandissant, par l'engourdissement, par l'extinction graduelle, par l'ossification, par la pétrification de son cœur, jadis le plus vivant qui fût au monde. Mais justement parce que c'est un mal caché, secret, qui s'est réfugié à l'intérieur, tout en simulant la santé et parce que lui-même s'en doute à peine, cette maladie est plus terrible que la maladie de Dostoïewsky, que la folie de Nietzsche.

Quoi qu'il en soit, L. Tolstoï nous a quittés, il s'est retiré du monde, il semble s'être dérobé à jamais, il nous a abandonnés, comme nous aussi nous l'abandonnons.

Pouchkine a emporté dans la tombe le secret de sa grande santé, Dostoïewsky — le secret de sa grande maladie. Et Nietzsche, le cadavre du Surhomme, ou de l'homme tout simplement, s'en est allé, en emportant dans sa folie l'énigme de sa sagesse.

Et nous voici seuls, seuls comme jamais hommes ne l'ont été sur terre, faibles et craintifs, malades et abandonnés, ridicules aux yeux des autres et même à nos propres yeux. C'est nous pourtant qui sommes appelés à résoudre une énigme qui a dérouté les dieux et les titans, à tracer la subtile limite qui sépare la maladie de la santé, la vie de la mort, la Résurrection de la Déchéance. Et il faut nous hâter, car l'heure est proche.

Jamais encore l'esprit humain n'avait pressenti à tel point, si ce n'est la fin, du moins le commencement de la fin. Malheur à ceux qui se sont réveillés dans leurs tombes alors que tous dormaient encore ! Voici que nos faibles yeux, encore engourdis de sommeil, aperçoivent déjà cette lumière que n'ont pu soutenir les regards les plus hardis. Et pendant qu'une infime poignée d'hommes éveillés voit déjà ce qui est encore caché aux autres, ces derniers ne font que boire et manger, acheter et vendre, se marier et procréer. Nos paroles leur semblent insensées. Et ce n'est que tout en bas, dans les couches populaires, qu'il en est peut-être qui se réveillent aussi. Mais il y a un abîme entre eux et nous, notre voix ne peut leur arriver. Et, comme nous, ils sont seuls dans leurs tombes, éveillés, les yeux ouverts.

Ah ! qui donc se lèvera, qui parlera le premier, qui saura discerner enfin le grain qui pourrit du grain qui germe, le mal de la dégénération du mal de la régénération, ce qu'on appelle « décadence » de ce qu'on nomme « symbolisme » ?

Mais est-ce bien l'heure de parler, et n'est-ce pas le jour de l'action qui naît du mystère du silence ?

CHAPITRE VI

L'AME DANS L'ŒUVRE DE DOSTOÏEWSKY

En 1863, un des plus candides panslavistes de Moscou, S. Aksakoff, écrivait à Dostoïewsky :

« ... La première condition pour affranchir en nous le sentiment national captif, c'est de détester Saint-Pétersbourg de tout son cœur et de tout son esprit. En général on ne peut pas se convertir au christianisme — (et le panslavisme n'est autre chose que la parole chrétienne portée à sa plus haute puissance)—sans renoncer à Satan, sans se défaire de lui en soufflant, en crachant dessus. » « Satan » n'est pour Aksakoff autre chose que Saint-Pétersbourg, voire Pierre le Grand en personne.

Léon Tolstoï ne cracha ni ne souffla sur Saint-Pétersbourg, mais il l'oublia tout simplement, ne parut pas s'apercevoir de son existence, le dédaigna comme une chose de peu d'importance, presque irréelle. Il a quitté non seulement Saint-Pétersbourg, mais aussi Moscou, si chère au panslaviste, pour se retirer à la campagne, pour être plus près de la terre, du corps même de la Russie. Pourtant, il lui arrive de rencontrer même aux champs, Saint-Pétersbourg, « la création de Pierre », comme dit Pouchkine, personnifiée par la nouvelle « civilisation » russe, par la civilisation des fabriques, avec ses divers attributs : accordéon, eau-de-vie et syphilis. Voilà pour

lui l'Esprit des Ténèbres, « la Puissance des Ténèbres », les fruits de l'instruction ». L'action de *la Guerre et la Paix*, d'*Anna Karénine*, se passe en partie à Saint-Pétersbourg, mais il y manque l'esprit de Pétersbourg, l'esprit de Pierre. L'esprit qui anime le « grand monde » de la capitale est également, pour Tolstoï, un esprit des ténèbres, « une puissance des ténèbres ». Dans toutes ses œuvres on ne sent vivre que la campagne, que la terre, que le *corps*, la Chair et l'Ame obscure, élémentaire de la Russie. Quant à l'Esprit, quant à cette « Puissance de la Lumière », d'où naît une conscience nouvelle, à la fois civilisée et nationale, quant à la recherche de cette cité russe future, qui se cache derrière Saint-Pétersbourg — capitale et image de la Russie de l'avenir, dont les traits nous sont encore inconnus, — nous ne les rencontrons nulle part chez Tolstoï.

Grâce à une intuition différente, mais non moins grande que celle de Tolstoï, Dostoïewsky a compris la Russie d'avant Pétersbourg et même d'avant Moscou, la vieille terre russe « chrétienne et paysanne », « ses pauvres villages et sa nature indigente ».

Dans *les Frères Karamazoff*, Alécha, qu'un songe prophétique avait transporté à Cana de Galilée, se réveille, quitte la cellule où repose le Père Zossime, sort du couvent et se rend au jardin. « Au-dessus de lui, s'étendait le grand dôme céleste parsemé d'étoiles paisibles et scintillantes. Il était traversé, de l'horizon au zénith, par la double voie lactée, encore vague. La nuit fraîche et tranquille, presque immobile, couvrait la terre. *Les tours blanches et les coupoles dorées* se dessinaient, étincelantes, sur *le ciel* d'améthyste. Les splendides fleurs d'automne s'étaient endormies pour dormir jusqu'au matin. Le calme de la terre se confondait avec

le calme des cieux, le mystère de la terre touchait au mystère des étoiles ».

Ces tours blanches et ces coupoles dorées de la cathédrale, qui scintillent sur le ciel d'améthyste, n'évoquent-elles pas les montagnes énigmatiques et les « cités » dont les silhouettes se dessinent en lignes fantastiques et, en même temps, si exactes et si nettes, sur le fond obscur des antiques icônes russes?

Voici encore un paysage qui rappelle tout à fait ceux des icônes. Dans *les Possédés*, Elisabeth « la boiteuse », la folle, raconte sa vie de couvent à Chatoff, l'ex-nihiliste :

« Il arrivait souvent que j'allais vers le lac; d'un côté s'élevait notre couvent, de l'autre, une haute colline qu'on nomme encore aujourd'hui *la montagne pointue*. J'y montais, je me tournais vers l'orient, je me laissais tomber sur le sol et je pleurais je ne sais combien de temps; alors je ne me souvenais de rien. Puis je me retournais et je voyais le soleil sur le point de se coucher, le soleil si grand, si somptueux, si beau — aimes-tu à contempler le soleil, Chatouchka? N'est-ce pas bon et triste en même temps? Puis je regardais de nouveau vers l'orient, et alors l'ombre, l'ombre de notre montagne s'élançait comme une flèche sur le lac, toute droite et très, très longue, elle s'étendait à une distance d'une verste d'ici, plus loin même, jusqu'à l'île qui se trouvait sur le lac; et quand elle arrivait juste au milieu de l'île, en la divisant en deux moitiés, le soleil se couchait tout à fait, et tout s'éteignait subitement. A ce moment une angoisse m'envahissait, je revenais à moi — j'avais peur de l'obscurité, Chatouchka! »

Ici, vous sentez passer le souffle libre des poèmes héroïques ; leur rythme semble se confondre avec une

légende monastique très douce et très sombre, pour constituer une musique essentiellement russe, qu'on n'avait encore jamais entendue.

On croit généralement que Dostoïewsky n'aimait pas la nature. Mais s'il est vrai qu'il décrit rarement des paysages, cela tient peut-être à ce que son amour de la nature était trop profond pour ne pas être pudique, caché, chastement réservé. Il ne le laissait pas voir au premier venu ; mais que de puissance dans les rares tableaux qu'il nous donne, puissance qui ne peut se comparer à rien, et qu'on ne rencontre nulle part, pas même chez Tolstoï !

Comme ce dernier, Dostoïewsky aime la terre, ce « corps » de la Russie. Mais il ne s'arrête pas à son corps « charnel », « sanguin », « terrestre », « palpable ». Il va au corps spiritualisé, subtil, exhalant une odeur paisible de sainteté, il va au *corps sacré* de la Russie, du saint pays russe, que, « d'une extrémité à l'autre »,

> Le Roi des Cieux, sous les traits d'un esclave,
> A parcouru en le bénissant...

Pour Dostoïewsky, la Sainte Russie, c'est l'avenir lointain, comme pour les panslavistes elle est le passé lointain. Mais ni pour l'avenir, ni pour le passé, il n'oublie l'actualité russe, proche, trop proche, l'actualité de Saint-Pétersbourg, et il sent non moins qu'Aksakoff ce qui épouvantait le naïf rêveur moscovite, ce à quoi ce dernier pensait échapper en « soufflant et crachant dessus comme sur Satan ».

Plus que d'autres, Dostoïewsky comprenait « quel malheur c'était que d'habiter Saint-Pétersbourg, la ville la plus abstraite et la plus artificielle du monde..., celle qui a l'histoire la plus fantastique, la plus étonnante »,

ce *paradis* tant prôné de Pierre le Grand, fondé « dans une intention diabolique » en dépit des hommes et de la nature, non pour la vie naturelle, mais plutôt pour la mort antinaturelle des hommes.

Un jour, Raskolnikoff, qui avait déjà commis son crime, passant sur le *Pont Nicolas*, s'arrêta et se tourna vers la Néva, en face du Palais. « Le ciel était sans nuage, l'eau à peu près bleue, ce qui arrive très rarement à ce fleuve. La coupole de la cathédrale, qu'on ne voit de nulle part aussi nettement que du pont, brillait, et, dans l'air pur, on pouvait distinguer les moindres détails de son ornementation. Un *froid inexprimable* soufflait sur ce magnifique panorama ; ce tableau somptueux exhalait pour lui un *esprit sourd et muet.* »

N'est-ce pas ce même froid, pareil au froid sépulcral que soufflent les spectres, n'est-ce pas ce même « esprit sourd et muet », que fuit le « misérable fou » de Pouchkine, tandis que derrière lui retentit :

Semblable au tonnerre
Le galop lourd du cavalier d'airain
Sur le pavé qui s'ébranle.

De cet esprit terrible, qui n'avait d'étranger, d'occidental que l'apparence et qui, en réalité, était un esprit de race, l'ancien esprit russe, antérieur au christianisme, l'esprit des preux légendaires,— celui de Pierre et de Pouchkine — est issu Raskolnikoff et, en grande partie, Dostoïewsky lui-même.

La cité de Pierre est non seulement la plus prodigieuse, mais aussi la plus prosaïque de toutes les villes du monde. A côté de l'horreur du délire, vous y trouvez l'horreur non moindre de la réalité.

« Dans les rues régnait une chaleur étouffante. Partout on se bousculait, partout s'élevaient des échafaudages, des amas de chaux, de briques, partout planait la poussière et cette puanteur particulière à la saison d'été que connaissent si bien tout les Pétersbourgeois. Des cabarets sortait une odeur d'eau-de-vie,et on rencontrait des ivrognes à chaque pas. Un sentiment de dégoût profond parut un instant sur le visage, aux traits fins, du jeune homme. »

C'est ainsi que commence *Crime et Châtiment*. L'air de Pétersbourg est répandu dans ce tableau. Après le crime, lorsque Raskolnikoff va cacher ses habits ensanglantés, on nous dit que : « dans les rues régnait la même chaleur insupportable ; pas une gouttelette de pluie depuis plusieurs jours ! Toujours la même poussière, les briques et la chaux, toujours la même odeur écœurante s'exhalant des cabarets et des boutiques, à chaque pas des ivrognes, des colporteurs finnois et des charretiers à demi étendus sur le sol. Le soleil éblouit un moment le jeune homme ; il éprouva une douleur aux yeux et une sensation de vertige — tel un homme souffrant d'un accès de fièvre et qui sort tout à coup dans la rue par un beau jour de soleil. » Qui connaît Saint-Pétersbourg mieux que Dostoïewsky et qui, plus que lui, déteste cette ville et manifeste pour elle un dégoût plus profond ? Ce n'est, certes, pas Aksakoff, qui lui « crache » et lui « souffle » son mépris, ni L. Tolstoï, qui l'a oubliée. Et pourtant il arrive des moments où Dostoïewsky pardonne à cette ville qu'il aime aussi, on ne sait pourquoi, comme Pierre aimait son paradis monstrueux, comme Pouchkine aimait « l'œuvre de Pierre ». Par la force de son amour, Dostoïewsky sait transformer cette cité « pour qui la nature se montre

marâtre », cette ville la plus maudite qui soit, et dont ses habitants mêmes ont secrètement honte, en une ville touchante, presque douce et familière, presque belle : il lui donne une beauté infiniment maladive, inaccessible au grand nombre, une beauté de « décadence », comme on dirait aujourd'hui.

Il y a à Pétersbourg — confesse Dolgorouki — plusieurs endroits heureux, c'est-à-dire des endroits où je suis venu quelquefois et où j'ai été heureux, et je ménage ces endroits ; je les visite à dessein le plus rarement possible, afin d'y aller seulement quand je suis tout à fait seul et que je souffre, pour y évoquer des souvenirs et me plonger dans la tristesse.
J'aime — dit Raskolnikoff — à entendre quelque complainte avec accompagnement d'orgue de Barbarie, par les soirées d'automne froides, sombres et humides, surtout humides, alors que tous les passants ont la figure d'un vert morbide et pâle ; ou, mieux encore, quand la neige fondue tombe sans un souffle de vent et quand, au travers des flocons, luisent les becs de gaz.

Un autre héros s'exprime ainsi :

Il m'a conduit dans un petit cabaret près du Canal ; nous sommes descendus. Il y avait peu de monde. Les notes d'un accordéon faux et enroué se faisaient entendre ; cela sentait les serviettes sales. Nous nous sommes assis dans un coin. — Sais-tu, j'aime parfois quand l'ennui me prend, cet ennui terrible qui ronge l'âme... j'aime à fréquenter les bouges. Tout cet entourage, les accords saccadés de la *Santa Lucia,* les garçons dont le costume russe est simplifié jusqu'à l'indécence, les bouffées de tabac, les cris qui viennent de la salle de billard, *tout cela est trivial et prosaïque à tel point que c'en est presque fantastique.*

Dans tous les romans de Dostoïewsky on remarque des bouges de ce genre ; il y en a jusque dans les provinces écartées de la Russie. C'est là que ses héros discutent

sur un mode grave, mystique, abstrait et passionné les plus profonds problèmes de l'histoire russe et universelle. Et on a beau trouver cela étrange, on sent que c'est précisément la trivialité « européenne », d'un « européisme » de valet, que revêt cette mise en scène, c'est sa réalité vulgaire, d'une vulgarité « touchant presque au fantastique », qui donne à ces entretiens leur cachet spécial, un reflet d'actualité qu'on n'observe peut-être qu'en Russie, reflet menaçant, sinistre, apocalyptique, comme la pâleur livide, terreuse, cadavéreuse du ciel avant que la foudre éclate. On le sent : c'est là que la pensée russe fait son entrée sur la scène de la civilisation européenne authentique, universelle, et malgré « l'accordéon enroué », malgré « les cris venant de la salle de billard et le rossignol sans voix », c'est là qu'elle attire l'attention des « forces, des dominations et des puissances », des « hommes et des anges ». Si de pareils entretiens se passaient dans un lieu moins vil, plus poétique extérieurement, avec une mise en scène plus grandiose, ils auraient perdu une bonne partie de leur valeur intrinsèque, de leur poésie spécialement russe, et, peut-être, par cela même universelle.

Parlant d'une de ces froides matinées de Saint-Pétersbourg, où l'air est chargé d'un brouillard humide, terne, laiteux, qui prolonge dans l'esprit les cauchemars de la nuit, Dostoïewsky ajoute : « Que de fois, par ce brouillard, n'ai-je pas eu une pensée étrange et obsédante : et si ce brouillard, en se dissipant, enlevait toute trace de cette ville pourrie et gluante, qui s'évaporerait comme une buée, si bien qu'il ne resterait là que l'ancien marais finnois, au milieu duquel s'élèverait peut-être bien, pour l'embellir, le Cavalier de Bronze, sur son cheval essoufflé et fumant? — Les voici tous

affairés et pressés, et, qui sait pourtant? *peut-être tout cela n'est-il que le rêve de quelqu'un*, peut-être n'y a-t-il là rien ni personne, pas un homme vrai, pas une action réelle? Quelqu'un se réveillera, que hante ce cauchemar, — et, en un instant, tout aura disparu? »

N'est-il pas étonnant que Léon Tolstoï, « le réaliste, » se soit développé, jusqu'à atteindre sa taille colossale sans que toute « la période pétersbourgeoise de l'histoire russe », Pierre le Grand et Pouchkine, semblent avoir jamais existé pour lui? Il ne les nie même pas, il les passe sous silence. Et l'on s'aperçoit que Dostoïewsky, « le conteur fantastique, » est en rapport plus étroit, plus vivant, plus conscient avec tout le courant historique de la culture russe, avec Pierre et avec Pouchkine, cet enfant de Saint-Pétersbourg, dont le *colossal Hermann* laisse prévoir le *Raskolnikoff* non moins *colossal*. Est-ce que Dostoïewsky ne commence pas là où s'arrête le chantre de la « Cité de Pierre » ? N'est-il pas issu des profondes idées de ce dernier sur « le Constructeur merveilleux », de ces idées qui hantaient Pouchkine à la veille de sa mort? Oui, Dostoïewsky est un produit de Saint-Pétersbourg, et il n'y a rien là de honteux, parce que cette ville est, après tout, l'œuvre du héros qui, jusqu'à présent, est le plus universel parmi les héros russes. Saint-Pétersbourg, cette ville « inventée », cette cité d'hommes qui n'ont ni chair ni sang, ou de spectres en chair et en os, — est par-dessus tout la ville de Dostoïewsky, et Dostoïewsky est par dessus tout le peintre de Pétersbourg.

Et, néanmoins, il n'aurait pas dit avec Pouchkine : « Resplendis, cité de Pierre, et dresse-toi, *inébranlable* comme la Russie ! » Le premier parmi les Russes, Dostoïewsky a senti et compris que c'est ici, à Pétersbourg, que la Russie de Pierre a atteint « son point extrême et

vacille au-dessus de l'abîme ». « Peut-être quelqu'un se réveillera-t-il, et, en un instant, tout aura disparu ». Ceci, il le sait et il sait aussi que la Russie ne retournera pas à Moscou, jusqu'où les Slavophiles voudraient la faire rétrograder, et qu'elle n'ira pas plus loin encore, à Yasnaïa Poliana, à ce « Royaume de Dieu », soi-disant paysan et qui, en réalité, sent son gentilhomme campagnard, à cette capitale nouvelle où l'appellent les *Tolstoïens*. Mais il sait aussi que la Russie ne s'arrêtera pas à Pétersbourg.

Dans les derniers temps de sa vie, lors de la guerre turco-russe, il rêvait de Byzance, de notre ancienne « Ville des Villes », comme de la nouvelle et suprême capitale russe. De la Constantinople réelle et historique il n'avait que des notions vagues et de pure fantaisie ; il concevait déjà très nettement et très clairement que Saint-Pétersbourg, la deuxième ville de Russie, — n'en était ni la dernière limite, ni l'aboutissant, mais seulement une transition, un pont jeté, pour ainsi dire, en dépit de la nature, par-dessus quelque précipice historique, un viaduc menant de la première à la troisième et dernière ville russe, à celle qui sera en même temps russe et universelle, et deviendra la « troisième Rome russe ». Cette troisième Rome russe était l'idéal suprême de l'ancienne Russie, de la « sainte » Russie moscovite, et elle sera la première pensée, à peine éclose, de la nouvelle Russie, non pas de la Russie contemporaine, mais de la Russie future, vraiment nouvelle, qui suivra l'époque de la Russie de Pierre. Dostoïewsky seul, dans notre société civilisée, a été l'homme universel dont parle l'apôtre saint Paul et que le peuple russe espérait depuis longtemps — l'homme qui « n'avait pas de cité présente et qui cherchait la cité future ». Par delà les brouillards de Saint-Pétersbourg, il prévoyait déjà, se dessinant sur le « ciel d'améthyste »,

le ciel serein et dur des saintes icones, « les tours blanches et les coupoles dorées » de la cathédrale russe et œcuménique, de la Sainte-Sophie, symbole de la Sagesse divine, qui sera l'ornement de la troisième et dernière Rome, « capitale future » plus réelle et plus inébranlable que la capitale actuelle, que la réalité fantasmagorique qui « peut-être disparaîtra en un instant, quand se réveillera celui que hante ce cauchemar ».

Ce que Dostoïewsky dit de l'œuvre de Pierre, de ce Pétersbourg, qu'il appelle « la plus fantastique des cités », il le dit aussi de ses propres œuvres, de son art tout entier. « J'aime avec passion le réalisme dans l'art, le réalisme qui touche, pour ainsi dire, au chimérique... Que peut-il y avoir pour moi de plus fantastique et de plus imprévu que la réalité ? Y a-t-il rien de plus incroyable que ce qu'elle nous offre parfois ? « Ce qu'on prend en général pour exceptionnel et presque fantastique, n'est pour moi que l'essence même de la réalité. »

Les héros de Dostoïewsky forment, pour ainsi dire, deux familles opposées, mais qui ont beaucoup de points de contact ; ou bien ce sont, comme Alécha, l'Idiot, Zossime, des hommes appartenant à une Russie très antique et en même temps très jeune, à une Russie qui *est mais n'existe pas*, ou bien ce sont, comme Ivan Karamazoff, Rogojine, Raskolnikoff, Versiloff, Stravroguine, Svidrigaïloff, des gens de « la cité présente », de la Russie de Pierre, contemporaine, réelle, pétersbourgeoise. Les premiers semblent fantomatiques, mais ils sont vrais ; les seconds paraissent réels, mais ils sont fantomatiques, ce sont seulement des « rêves de rêves », des visions mystérieuses cruellement précises.

Raskolnikoff voit en rêve la chambre dans laquelle il a tué une vieille femme : « la lune énorme, ronde, d'un

rouge de cuivre, apparaissait dans le cadre de la fenêtre ». « C'est la lune qui produit une telle impression de silence, » pensa-t-il. Il resta debout, attendit longtemps et plus la lune lui apparaissait calme, plus son cœur battait fort; il en éprouvait même une souffrance. Et le silence régnait toujours. Tout à coup, un craquement sec et rapide retentit, comme si on eût rompu une mince planchette; puis tout se tut de nouveau. Une mouche qui s'était réveillée heurta la vitre dans son vol et se mit à bourdonner plaintivement. » Raskolnikoff vit la vieille usurière; il la frappa une fois deux fois sur le sommet de la tête avec sa hache, mais elle se mit à rire d'un rire silencieux et étouffé, et plus il la frappait, plus elle riait fort. « Il voulut crier et s'éveilla. Il reprit haleine avec difficulté, mais, chose étrange, le *rêve semblait continuer;* sa porte était grande ouverte, et, sur le seuil, se tenait un homme inconnu qui le regardait attentivement. Est-ce mon rêve qui se prolonge? pensa-t-il. Environ dix minutes se passèrent. Il faisait encore clair, mais le soir tombait déjà. Un silence sépulcral régnait dans la chambre. Pas un son n'arrivait de l'escalier. Seule, une grosse mouche bourdonnait et s'agitait, heurtant la vitre dans son vol. »

Ce petit détail symbolique, cette mouche qui bourdonne dans les deux chambres (« tout ce qui se trouve chez vous se trouve aussi chez nous », dit le Diable à Ivan Karamazoff — c'est-à-dire que tout ce qui existe dans le monde des apparitions existe aussi dans le monde des réalités, dans les « deux chambres ») unit si bien le songe à la veille que le lecteur peut à peine distinguer où finit la fantaisie et où commence la réalité.

Cela devenait insupportable; Raskolnikoff se leva tout à coup et s'assit sur le divan.

— Eh bien, parlez, que voulez-vous ?

— Ah ! je savais bien que vous ne dormiez pas, que vous faisiez seulement semblant de dormir ! — répondit l'inconnu d'une voix bizarre, en riant sans bruit. Permettez-moi de me présenter : je me nomme Arcade Ivanovitch Svidrigaïloff.

C'est ainsi que se termine la troisième partie de *Crime et Châtiment.*

Et voici comment débute la quatrième :

« Est-ce vraiment la continuation de mon rêve ? pensait Raskolnikoff. »

Il examina l'hôte inattendu, avec circonspection et méfiance.

— Vous êtes Svidrigaïloff ? Quelle sottise ! C'est impossible ! dit-il enfin à haute voix, en proie à une grande perplexité.

Quand le visiteur s'en fut allé, après une longue conversation, après avoir même parlé affaires, Raskolnikoff demanda à son camarade, l'étudiant Razoumikhine :

— Tu l'as vu ?

— Mais oui, je l'ai remarqué, et bien remarqué.

— Tu l'as vu distinctement ? Tu l'as vu clairement ? insista Raskolnikoff.

— Mais oui, très distinctement, je le reconnaîtrais entre mille, j'ai la mémoire des visages.

Ils se turent de nouveau...

— Hm... voilà — murmura Raskolnikoff — car tu sais... j'ai pensé... il me semble encore... que cela pourrait-être un simple effet de ma fantaisie... Peut-être suis-je vraiment fou et n'était-ce qu'une vision ?

Svidrigaïloff sort d'un rêve ; et lui-même est tout pareil à un rêve, il semble qu'il personnifie le brouillard épais, jaune sale, de Pétersbourg. Mais si c'est

une « vision », c'est une vision de chair et de sang. C'est en cela que consiste surtout l'horreur qu'il fait naître. Il n'y a en lui rien de romantique, rien de vague, d'indéfini ou d'abstrait. Au cours de l'action, Svidrigaïloff s'incarne de plus en plus, si bien qu'à la fin il paraît plus réel que les héros de Tolstoï, « sanguins », « charnus », accablés sous le poids de la chair et du sang, plus réel que Lévine ou que Pierre Bésoukhoff, par exemple. Ceux-ci sont tout en lignes géométriques, régulières, simples et parallèles ; celui-là est dessiné en traits vivants, infiniment complexes et sinueux, qui semblent contradictoires, mais qui cependant ne sont qu'opposés et entremêlés, comme tout ce qui est vivant. C'est ainsi que nous savons que ce « mauvais sujet », le « plus débauché des hommes », est capable d'une magnanimité chevaleresque, d'un sentiment raffiné et désintéressé : Svidrigaïloff a complètement en son pouvoir la sœur de Raskolnikoff, Donia, une jeune fille innocente, à qui il a tendu un piège pour la violer, et, tout à coup, il la laisse partir, sans la toucher, tout en sachant que cet effort sur lui-même lui coûtera la vie, — qu'il se tuera. Sur son lit de mort, il s'occupe sans emphase et en toute abnégation, comme il s'occuperait de sa propre fille, d'une petite orpheline qu'il connaît à peine, qu'il avait d'abord voulu corrompre, et dont il assure l'avenir. En même temps, la conscience de Svidrigaïloff est chargée d'une affaire qui relève du Code pénal, « d'une sorte d'assassinat bestial et étrange qui aurait pu très facilement le faire envoyer en Sibérie ». Comment pouvons-nous ne pas croire que cet homme existe ? Nous entendons le son de sa voix, nous voyons son visage, de manière à pouvoir le « reconnaître immédiatement entre mille ». Il est plus vivant, plus authentique pour nous qu'une foule de

gens que nous rencontrons chaque jour dans ce qu'on appelle la « vie » et « la réalité ». Et au fait, n'avons-nous pas rencontré Svidrigaïloff dans les rues de Pétersbourg? Quand pèsent sur nous les écœurantes journées où « la neige est humide et semble presque chaude », où nous étouffons dans la buée du dégel, n'est-ce pas lui qui remplit notre « fantastique » cité? N'est-ce pas son odeur que nous sentons dans le brouillard jaune sale ? Si extraordinaire et si terrible que soit cette constatation, la chair et le sang de cette « vision » sont, en une certaine mesure, notre propre chair, notre propre sang.

Mais juste au moment où nous croyons définitivement en Svidrigaïloff, il se noie dans la brume d'où il était sorti, il rentre dans le rêve. Dans sa mort, cependant, il y a tout aussi peu de romantisme et de convention que dans sa vie, c'est la mort pétersbourgeoise la plus banale, mais aussi la plus terrifiante. Cela tient dans un procès-verbal de police, dans le court fait-divers d'un journal de Pétersbourg :

« C'était de grand matin. Un brouillard épais, laiteux, pesait sur la ville. Svidrigaïloff s'en alla le long de la chaussée de bois, sale et glissante, dans la direction de la Petite Néva. Il ne rencontra ni passant, ni voiture, dans l'avenue. Les maisons de bois, d'un jaune vif, aux volets clos, avaient un air malpropre et triste. Le froid et l'humidité le transperçaient. Il arriva à une grande maison de pierre. Près du haut portail fermé, un homme de petite taille s'appuyait de l'épaule contre le mur ; il était enveloppé d'un manteau de soldat et portait un casque de cuivre. Il jeta froidement un regard ensommeillé sur Svidrigaïloff qui s'approchait. Pendant quelques minutes, tous deux s'examinèrent en silence. A la fin, il parut étrange au factionnaire qu'un individu qui n'était

pas ivre s'arrêtât ainsi à trois pas de lui, pour le considérer obstinément sans mot dire.

— Eh bien, qu'avez-vous donc à faire ici ? demanda-t-il, toujours adossé contre la porte.

— Mais rien du tout, frère, bonjour ! répondit Svidrigaïloff

— Allez-vous-en !

— Je m'en vais dans un autre pays, frère !

— Dans un autre pays ?

— En Amérique !

— En Amérique ?

Svidrigaïloff tira son revolver et leva le chien. Le soldat haussa les sourcils.

— Eh ! dites-donc ! L'endroit est mal choisi pour des plaisanteries de ce genre!

— Et pourquoi ?

— Parce que ce n'est pas l'endroit qu'il faut !

— Eh bien, frère, cela m'est égal. La place est bonne ; si l'on t'interroge tu répondras que je suis parti pour l'Amérique.

Il appuya le canon du revolver contre sa tempe droite.

— Mais il ne faut pas faire cela ici, allez ailleurs ! reprit le soldat en se secouant, et en ouvrant les yeux de plus en plus grands.

Svidrigaïloff pressa la détente.

Et, comme Raskolnikoff, le lecteur perplexe se demande : « Ai-je bien vu Svidrigaïloff ? l'ai-je vu clairement? Peut-être est-ce une création de ma fantaisie? Peut-être suis-je fou et n'était-ce qu'un songe ? » Mais, si la chair et le sang de Svidrigaïloff sont vraiment imaginaires, comment pouvons-nous être parfaitement certains que notre propre chair et notre propre sang ne le soient pas ?

— A propos, croyez-vous aux apparitions? demande Svidrigaïloff à Raskolnikoff.

— A quelles apparitions?
— Aux apparitions, dans le sens ordinaire du mot.
— Et vous, y croyez-vous ?
— Peut-être que non, pour vous faire plaisir... Ce qui ne veut pas dire que je n'y croie pas absolument.
— Vous en avez vu, n'est-ce pas ?

Et, avec une grande simplicité, sur un ton même plaisant, Svidrigaïloff raconte comment Marthe Pétrovna, sa défunte femme, lui est apparue trois fois.

— Ce ne sont que sottises! s'écrie Raskolnikoff irrité; puis immédiatement après il se demande avec curiosité: « Que vous dit-elle, lorsqu'elle vous apparaît? »

— Elle? Figurez-vous qu'elle ne me parle que des choses les plus insignifiantes. C'est justement ce qui me fâche. Lorsqu'elle est venue par la première fois, j'étais fatigué; je revenais du service funèbre, il y avait eu le requiem, le repas des funérailles : enfin j'étais demeuré seul dans mon cabinet de travail, je m'étais mis à fumer un cigare et à rêver; elle entra par la porte et me dit : « Arcade Ivanovitch, vos soucis d'aujourd'hui vous ont fait oublier de remonter la pendule de la salle à manger. » Et, en effet, depuis sept ans je remontais moi-même cette pendule toutes les semaines; lorsque j'oubliais, elle me le rappelait toujours. Aujourd'hui, après un mauvais dîner que l'on m'avait apporté du restaurant, j'étais assis, l'estomac chargé, et je fumais, quand, tout à coup, Marfa Pétrovna est entrée, élégamment vêtue d'une robe neuve, en soie verte, avec une traîne très longue.

« Bonjour, Arcade Ivanovitch ! Comment trouvez-vous ma robe? Votre couturière Anisska n'en fait pas de pareilles?... » Quelle sottise, n'est-ce pas ?
— Oui, mais peut-être mentez-vous? observa Raskolnikoff.
— Je mens rarement, répondit Svidrigaïloff, pensif, et sans paraître remarquer la grossièreté de la question.

— Et auparavant, jusqu'à ce moment là, vous n'aviez jamais vu d'apparition ?

— Oui, j'en avais vu une seule fois dans ma vie, il y a six ans. J'avais un domestique nommé Filka. A peine l'eût-on enterré que je criai sans me souvenir qu'il était mort : « Filka, ma pipe ! »

Il entra et alla droit à l'armoire où se trouvent mes pipes. J'étais assis et je pensais : « Il se venge de moi, » car nous nous étions violemment disputés peu de temps avant sa mort. Je lui dis : « Comment oses-tu te présenter devant moi avec un habit troué aux coudes ? Va-t'en, vaurien ! » Il se détourna, sortit, et ne revint plus jamais. Je ne racontai rien de tout cela à Marthe Pétrovna. Je voulus commander une messe pour le repos de son âme, et puis j'eus honte de cette idée.

Hamlet voit apparaître l'ombre de son père dans un cadre romantique, majestueux, avec accompagnement de coups de tonnerre et de tremblement de terre. Méphistophélès se montre à Faust dans la clarté surnaturelle des flammes de l'enfer ou d'un feu de Bengale rouge. Mais voici Filka, avec son habit troué au coude : il n'y a en lui absolument rien de romantique ni de grandiose, et pourtant nous sentons qu'il donne une impression d'horreur plus profonde que les apparitions de Shakespeare et de Gœthe. Le spectre fait une tirade à Hamlet sur les mystères d'outre-tombe, Dieu, la vengeance et le sang. Marthe Pétrovna n'exprime rien d'énigmatique, elle parle simplement de la pendule de la salle à manger. Et pourtant, là aussi, nous sentons que ces paroles recèlent un mystère profond et menaçant. Oui, les apparitions de Dostoïewsky, ces apparitions triviales, vivantes, qui ont quelque chose de russe, de pétersbourgeois même, ces apparitions « ordinaires », comme le dit Svidrigaïloff — qui se produisent à la lueur d'un jour terne, dans une chambre meublée, après un mauvais dîner de restaurant ou « à

la station de *Malaia Wischera* » sont plus formidables, plus mystérieuses, plus métaphysiques, que les visions sanglantes du château d'Elseneur, plus sinistres peut-être que n'importe quelles apparitions ayant jamais effrayé les hommes.

L'horreur des apparitions que Svidrigaïloff appelle « ordinaires » consiste surtout en ce qu'elles semblent reconnaître elles-mêmes leur mesquinerie et leur absurdité ; mais on dirait que cette absurdité même leur sert à narguer les vivants. Les spectres semblent se gausser de nous et prendre un méchant plaisir à dérouter notre bon sens. On dirait aussi qu'ils se rendent compte de ce que peuvent leur objecter les hommes de l'âge des locomotives, des télégraphes, des téléphones et des cliniques psychiatriques : il n'y a pas, ou du moins il n'y a plus de fantômes, tout cela n'est que maladie, délire, hallucination, phénomènes subjectifs dépourvus de réalité. Ne pourrait-on cependant, en se plaçant à un certain point de vue, considérer la maladie elle-même comme un état dans lequel notre chair peut s'affiner parfois et acquérir une transparence qui nous met « en contact avec d'autres mondes », un état où nous sommes plus près de notre origine et de notre fin, où le surnaturel peut devenir réel » ? « Tout cela, dit la science, est en dehors de mes recherches et de ma compétence. Je l'ignore. » Ce « je l'ignore » marque-t-il la limite des réalités possibles ? Nullement. Mais, au delà, les phénomènes acquièrent un caractère effrayant, et cet effroi religieux grandit à mesure que l'ignorance scientifique atteint des couches plus profondes.

La lumière de la science ne dissipe pas les ombres. Au contraire, elle les rend plus noires, plus nettes, plus définies et plus mystérieuses. Les ombres imitent leurs

corps, — les hommes. Les hommes deviennent *scientifiques* et leurs ombres, les fantômes, le deviennent aussi. Les apparitions se mettent à nier leur propre réalité ou, du moins, font semblant d'en douter. Elles s'intitulent *délire*, *hallucination*, se moquent d'elles-mêmes, et n'en sont pas moins terrifiantes, certes, que les spectres naïfs du bon vieux temps.

Les revenants de Dostoïewsky ne contredisent absolument pas notre dialectique « effilée comme un rasoir », notre sens critique et scientifique, « la critique de la raison pure », tout ce qu'il y a de ferme et d'exact, de sobre et d'expérimenté, de mathématique et d' « euclidien » dans notre intelligence ; au contraire, c'est là qu'elles puisent leur force principale, la *possibilité de leur réalité* : si elles n'étaient que réelles, elles seraient plus accessibles, plus humaines, plus faibles et plus compréhensibles ; mais c'est justement de cette possibilité équivoque, de cette question irrésolue et insoluble qu'elles nous posent que naît la terreur nouvelle qu'elles répandent, terreur inconnue jusqu'à ce jour.

Dans *l'Idiot*, le jeune Hippolyte, atteint de phtisie, voit dans un songe, peu de temps avant sa mort, un insecte monstrueux qui s'était glissé dans sa chambre. « Il ressemblait à un scorpion, mais c'était une bête beaucoup plus laide et plus effrayante, qui me faisait l'effet d'être la seule de son espèce ; je me figurais que cet animal avait surgi *exprès* pour moi. J'eus tout le loisir de l'examiner : c'était un reptile long de quatre verschoks, qui avait le corps squammeux et couleur de cannelle. Sa tête était grosse comme deux doigts, mais il allait en s'amincissant de plus en plus jusqu'à la queue, si bien que le bout de cette queue ne dépassait guère en épaisseur le dixième d'un verschok. Deux pattes, l'une à droite,

l'autre à gauche, sortaient du tronc, à un verschok de la tête, et formaient avec le corps un angle de quarante-cinq degrés ; elles étaient longues de deux verschoks ; cette conformation donnait à l'animal, vu d'en haut, l'aspect d'un trident. Je ne remarquai pas bien la tête, mais je distinguai deux petites moustaches qui ressemblaient à deux fortes aiguilles, et qui étaient aussi couleur de cannelle. Au bout de la queue et à l'extrémité de chaque patte, se dressaient deux autres moustaches du même genre ; il y en avait donc huit en tout. L'animal courait extrêmement vite dans la chambre, en s'appuyant sur ses pattes et sur sa queue ; le tronc et les pattes se tortillaient comme de petits serpents, avec une rapidité extraordinaire, et c'était quelque chose de hideux à voir. L'animal se cachait sous la commode, sous l'armoire, se glissait dans les coins. Je m'assis sur une chaise et repliai les jambes sous moi. J'espérai qu'il ne grimperait pas sur la chaise. Tout à coup, j'entendis un bruit sec qui se produisait derrière moi, tout près de ma nuque ; je me retournai, et je vis le reptile qui rampait le long du mur ; il était déjà arrivé à la hauteur de ma tête, et sa queue, agitée par un mouvement très rapide, me touchait même les cheveux. »

« Une longueur de quatre verschoks », « une épaisseur de deux doigts » « huit petites moustaches », « un angle de quarante-cinq degrés » : quelle exactitude géométrique, quelle construction « euclidienne » dans cette vision. C'est l'horreur du délire exprimée en chiffres. Cette bête rappelle les monstres si fantastiques et en même temps, si naturels, qu'on trouve dans le journal de Léonard de Vinci et que l'artiste appelle « caricatures d'animaux ». Jamais Dostoïewsky ne dépeint ses héros réels avec autant de détails physiques. Nous distinguons le corps de

cet animal avec non moins de précision que celui de Frou-frou ou d'Anna Karénine.

« Je sentais, » remarque Hippolyte, « qu'il y avait quelque chose de fatal, de mystérieux dans cet animal ». Et pour l'oncle Yerochka aussi, il y a un mystère dans la « créature de Dieu, dans la Bête, une sagesse Divine inaccessible à l'homme ». « La Bête sait tout, » dit l'oncle Yerochka, mais peut-être la Bête de Dostoïewsky — « la nouvelle créature », sait-elle tout également? En effet, il y a un lien extrêmement profond entre la créature de Dieu, la Bête-Dieu de Tolstoï et cette Bête-Diable de Dostoïewsky. Ses héros préférés, Versiloff, Stavroguine, Svidrigaïloff, Rogojine, Dimitri et Fédor Karamazoff, semblent parfois — comme il le dit lui-même — des « insectes », « des araignées voluptueuses et méchantes », « des tarentules » ayant une apparence humaine.

Lorsque, dans le cauchemar d'Hippolyte, son énorme chien noir, Norma, s'élance dans la chambre et happe le reptile pour le couper en deux, l'aminal lui pique la langue. Norma gémit et hurle, et pendant un instant nous sentons qu'il n'y a pas seulement du délire dans ce délire, qu'il y va de notre sort personnel, bien que supra-terrestre, que tout cela peut éclaircir un mystère auquel nous sommes liés non seulement au delà mais aussi en deçà des apparitions : « *tout ce qui se trouve chez nous tout se trouve aussi chez vous.* »

Nous ne savons pas et nous ne pouvons encore savoir comment se terminera le duel entre la bonne et la mauvaise Bête. — « Alors, je m'éveillai et le prince entra — » termine Hippolyte. Mais ce qui a commencé en rêve continuera dans la réalité — dans le duel entre le « saint prince Michkine » et « l'insecte cruel et volup-

tueux » — ... fils du marchand Rogojine, le plus positif d'entre les positifs : le songe se précise, se complète par l'état de veille, comme un miroir réfléchit un autre miroir.

Chez Dostoïewsky, ce ne sont pas seulement les visions qui poursuivent les vivants : les vivants eux-mêmes se poursuivent et s'effraient mutuellement, comme des spectres, comme des ombres les uns des autres, comme des sosies.

— « Nous sommes gens de même farine, » dit Svidrigaïloff à Raskolnikoff ; et malgré tout son dégoût et sa répulsion, celui-ci sent que c'est vrai, qu'ils ont « certains points communs », que peut-être même le point le plus important et le plus profond, l'essence même de leurs personnalités, est commune entre eux. Seulement Svidrigaïloff est déjà infiniment plus avancé que Raskolnikoff dans la voie où celui-ci vient à peine de s'engager. Svidrigaïloff lui montre les conclusions infaillibles et suprascientifiques de sa dialectique sur le bien et le mal ; il lui sert de miroir perpétuel. Et, après s'être bien convaincu que Svidrigaïloff n'est pas un rêve, une vision, mais un homme vivant, Raskolnikoff en a peur malgré tout, il en a même beaucoup plus peur qu'auparavant, car Svidrigaïloff est son ombre, son Sosie. « J'ai peur de cet homme, » dit Raskolnikoff.

—Sais-tu quoi ? dit Ivan Karamazoff à son laquais Smerdiakoff — j'ai peur que tu ne sois un rêve, une vision assise devant moi.

— Il n'y a aucune vision ici, lui répond Smerdiakoff, sauf nous deux et un certain *tiers*. Il est sans doute ici maintenant, ce tiers, il se trouve *entre nous deux*.

— Qui est-ce ? Où est-il ? Qui est ce tiers ? demanda Ivan Fédorovitch épouvanté, en regardant autour de lui ; et,

des yeux, il chercha vivement s'il y avait quelqu'un de caché dans quelque recoin.

Ce « tiers », cet unificateur qui, dans l'opinion de Smerdiakoff, est la Providence, Dieu, se trouva être plus tard, pour Ivan Fédorovitch, l'incarnation terrestre, tangible, de l'esprit de Smerdiakoff, le Diable. — « Vous avez tué — dit Smerdiakoff à Ivan — vous êtes le meurtrier principal ; moi je n'ai été que votre aide, votre serviteur fidèle, et c'est sur votre ordre que j'ai fait cela. »

Ainsi, chez Dostoïewsky, tous ces couples tragiques, composés chacun de deux êtres bien vivants et bien réels en lutte l'un contre l'autre, se croyant complets et en ayant l'apparence aux yeux des autres, ne sont, en somme, que des paires de fragments complémentaires d'un troisième être, d'un être scindé dont les moitiés se cherchent mutuellement. Ces doubles se persécutent l'un l'autre. Raskolnikoff, Stavroguine, Ivan Karamozoff auraient pu, ou tout au moins auraient voulu dire à leurs odieux sosies — Svidrigaïloff, Pierre Verkhovensky, Smerdiakoff — ce qu'Ivan crie avec une fureur si impuissante et si injuste au Diable :

— « Pas un seul instant je ne t'ai pris pour la vérité ! Tu es un mensonge, tu es ma maladie, tu es une vision ! Si seulement je savais comment te détruire ! Tu es mon hallucination, tu es l'incarnation de moi-même, ou plutôt d'une seule partie de moi, tu représentes mes pensées les plus stupides et les plus mauvaises. » — « Tout ce qu'il y a eu d'absurde dans ma nature, gémit douloureusement Ivan, — tout ce qui, en elle, a été vécu depuis longtemps, moulu et remoulu, rejeté comme une charogne — tu me le montres comme une nouveauté. Tu ne dis

que ce que je pense déjà, et tu es *incapable de me dire quelque chose de nouveau!* »

C'est en cela précisément que réside toute la question : le Diable ne peut-il vraiment rien lui dire de neuf ? Ivan voudrait bien se persuader que non. Toute l'horreur de ces apparitions consiste pour lui, et peut-être aussi pour Dostoïewsky, lui-même, en ce qu'ils voudraient être convaincus de leur inanité, et qu'ils ne le peuvent pas.

Quoi qu'il en soit, il est bien certain que le Diable d'Ivan Karamazoff est, parmi les créations de Dostoïewsky, l'une des plus grandioses, des plus étranges et, en même temps, des plus personnelles, des plus particulières, des plus russes, des moins ressemblantes à quoi que ce soit dans la littérature universelle. C'est une création qui a ses racines dans les ultimes profondeurs de la conscience de l'auteur, et même de son être inconscient. Ce n'est pas en vain qu'il exprime par la bouche du Diable ses pensées les plus intimes, les plus *sacrées*. Ainsi ce « réalisme touchant au fantastique » qui constitue, selon Dostoïewsky, l'essence même de son génie créateur, est également l'erreur du Diable. « Moi aussi, » dit ce dernier, « je souffre du fantastique, et cette souffrance me fait aimer votre réalisme terrestre. » Cette souffrance, Dostoïewsky la connaissait bien : elle lui détruisait la santé, elle ébranlait l'équilibre de son être fait de chair et d'esprit, elle lui inspirait la nostalgie du *réalisme terrestre*, elle la poussait jusqu'aux vulgarités de la politique rétrograde des Aksakoff et des Katkoff. Cela lui permettait de se dérober pour un instant à soi-même, aux affres surhumaines de sa vraie substance. « Les hommes, malgré toute leur intelligence, prennent cette comédie au sérieux, » dit le Diable à Ivan. « Cela les

fait souffrir, mais cela les fait vivre ... Moi je souffre sans vivre. »

Parfois cependant cette sagesse diabolique semble dégoûter Dostoïewsky.

« Laquais! dit Ivan au Diable. Comment mon âme a-t-elle pu engendrer un laquais comme toi? »

Mais, soudain, un mot du « laquais » rappelle à Ivan à qui il a affaire. Alors, derrière le visage « humain », on en voit apparaître un autre.

— « *Tout ce qui se trouve chez vous se trouve aussi chez nous;* bien que cela soit interdit, je te révèle un de nos secrets, par amitié. »

Et cela suffit pour qu'on se sente transporté tout à coup, au milieu d'une crispation et d'un éclat de rire, dans le domaine lointain, mystérieux, *nouménal*, de la pensée métaphysique, pour qu'on voie passer devant soi ces idées ou plutôt les ombres, les reflets des idées qui devaient troubler Gœthe conservant les *Mères* ou Kant méditant sur l'*Esthétique transcendantale.*

Aussi Ivan ne peut-il résister; il oublie que le Diable ne « saurait rien lui dire de nouveau » et il devient curieux.

— Y a-t-il un Dieu, oui ou non? cria Ivan avec une insistance féroce.

— Ah ! tu parles sérieusement? Ma foi! mon petit pigeon ! je ne sais pas. Voilà le grand mot lâché !

— Tu ne sais pas,mais tu vois Dieu? Non, tu n'existes pas par toi-même, tu es *moi*, tu es *moi* et rien d'autre! Tu n'es qu'une ordure, tu n'es que *ma* fantaisie!

Ivan se fâche parce qu'au fond de lui-même il sent qu'il a tort; car c'est très scientifiquement que le Diable a répondu par ce cynique « je ne sais pas » à sa question sur Dieu, question inutile et « antiscientifique »;

le « je ne sais pas » est le produit inévitable, le fruit mort et mortifiant, de l'Arbre de la Science quand il n'est pas uni à l'Arbre de la Vie.

Nietzsche, après avoir dépassé, dans son idée du moins, toutes les expériences métaphysiques jusqu'à n'y voir plus que des « survivances », n'a pu se défaire de la plus antique d'entre ces « survivances ». Un jour, un nain, c'était un horrible bossu, — apparaît à Zarathoustra, et rappelle l'invincible délire métaphysique des « répétitions éternelles » ; Zarathoustra, pris de terreur et de dégoût, se laisse tomber à terre comme une masse inerte, sans lui répondre. Les hommes, même étrangers à toute métaphysique (Al. Tolstoï et Dickens, par exemple), ont éprouvé ce sentiment du « déjà vu » étrange, mais précis, provoqué par un enchaînement quelconque de menus faits en apparence fortuits et insignifiants.

« ... Tu penses toujours à notre terre telle qu'elle est actuellement, — dit le Diable à Ivan, mais notre monde actuel s'est peut-être répété un billion de fois. Il a fait son temps, il s'est refroidi, il a craqué, il est tombé en poussière et s'est décomposé en ses éléments primitifs ; de nouveau sont venues l'eau, l'écorce terrestre, puis de nouveau une comète, de nouveau le soleil, de nouveau la terre est sortie du soleil, c'est une *évolution qui peut-être se répète indéfiniment et toujours sous une seule et même forme jusque dans le plus petit détail.* C'est un ennui immense qui a quelque chose de tout à fait répugnant... »

— « A vous dire franchement, avoue un jour Svidrigaïloff à Raskolnikoff, avec une expression de sincérité étonnante, tout cela est bien ennuyeux ! »

Dans le cabaret borgne situé au bord du canal dans ce cabaret où résonne l'accordéon enroué et où Versiloff

entre parfois pour chasser son ennui, son « horrible ennui moral », il dit à son fils :

— « Fais-lui jouer la *Santa-Lucia*. J'aime la solennité de l'ennui. »

Cet « ennui » métaphysique est plus terrible que toutes les misères et que toutes les souffrances humaines, car il a une origine extra-terrestre, car il est en relation avec l'idée de l'éternité. « L'éternité, » dit Svidrigaïloff, « ne me représente rien de grand. J'ai, en y pensant, le sentiment d'une petite chambre enfumée avec des araignées dans tous les coins. » A ces mots, Raskolnikoff « fut saisi d'un grand froid ». Froid d'au delà, venant du terrible *noumène* que représente le symbole employé par Svidrigaïloff. Horreur des éternels « recommencements » dont le Diable parle à Ivan Karamazoff et le nain à Zarathoustra, de l'uniformité infinie des révolutions cosmiques, des aurores et des couchants, des flux et des reflux, de l'embrasement et de l'extinction des soleils. Voilà la source du « solennel ennui » qu'on perçoit par instants dans le bruit des vagues de la mer comme dans la plainte du vent de la nuit — éternelle *Santa-Lucia* jouée et rejouée par un immense orgue de Barbarie.

Ainsi, cet écœurement peut atteindre des proportions grandioses et terribles, comme celles qu'atteint le Diable lui-même quand il dit à Ivan :

— J'étais là quand le Verbe expirait sur la croix et montait au ciel, portant dans ses bras l'âme du larron crucifié. J'entendais les joyeuses exclamations des chérubins qui chantaient *hosanna*, et les hymnes des séraphins, ces hymnes qui faisaient trembler l'Univers. Eh bien ! je te jure par tout ce qu'il y a de saint que je voulais me joindre à ce chœur et crier, moi aussi, *ho-*

sanna. Déjà ce cri allait s'échapper de ma poitrine...

Ici le Diable, comme pour ménager encore sa victime, revêt de nouveau son masque humain et se dérobe par une apparente trivialité :

— « Tu sais que je suis très sentimental, très accessible aux émotions esthétiques. Mais le bon sens,— oh! la plus désastreuse de mes vertus! — m'a retenu, et j'ai laissé échapper le moment. Car, pensais-je, qu'arriverait-il si je criais *hosanna*? Aussitôt tout s'éteindrait dans le monde, plus personne n'agirait... J'ai donc dû me conformer à mon rôle social...

Et voici que le persiflage et la trivialité se font encore une fois transparents pour laisser entrevoir la profondeur *nouménale* de la pensée : — « Je le sais — dit le Diable — il y a là un secret,mais on ne veut me le révéler à aucun prix, car il se peut que,lorsque je serai au courant, je me mette à hurler « hosanna »! et immédiatement le minimum indispensable disparaîtra,et la sagesse commencera à régner sur l'univers entier; ce sera la fin de tout... Mais jusqu'à ce que cet événement se produise, tant que j'ignore ce mystère, il y a deux vérités pour moi, une là-bas, la leur,que je ne connais pas jusqu'à nouvel ordre, et l'autre, la mienne... On ne sait pas encore laquelle des deux vaut le mieux... »

L'Esprit lui-même, le « grand esprit intelligent du désert »,« le Porteur de Lumière,» aurait-il pu dire à Ivan quelque chose de plus terrible, de plus profond, de plus inattendu que ces paroles sur les deux vérités qui coexistent, qui gravitent éternellement vers l'unité et qui ne peuvent s'unir jamais — comme le Diable l'explique aussitôt pour terminer l'entretien. Il les nomme clairement, comme Dostoïewsky devait le faire directement plus tard dans son carnet de notes : c'est la vérité de l'Homme-

Dieu et celle du Dieu-homme, la vérité du Christ et celle de l'Antéchrist.

Du contact, du heurt de ces deux vérités, naquit le feu qui chauffa à blanc « le creuset de doutes » par lequel a passé l'« hosanna » de Dostoïewsky lui-même. Il compare ouvertement son propre « hosanna » avec celui du Diable. Dans ce même carnet de notes il écrivit, peu de jours avant sa mort, à l'adresse de K. D. Kaveline, le représentant des libéraux et des « occidentaux » russes :

... « Bien que vous ayez analysé mes œuvres au point de vue scientifique, vous auriez dû vous montrer moins sévère pour les parties qui traitent de la philosophie, car ce n'est pas là ma spécialité. *Jamais, même en Europe, l'athéisme ne fut exprimé avec une telle puissance.* Ce n'est donc pas comme un enfant que je crois au Christ et que je le confesse ; mon *hosanna* a passé par un *grand creuset de doutes*, comme je le fais dire au Diable dans ce même roman. »

Ces deux vérités ont toujours coexisté, même pour Tolstoï, non pas dans sa conscience, mais dans sa clairvoyance. Mais il n'a jamais eu la force ni le courage de les regarder bien en face l'une et l'autre, comme l'a fait Dostoïewsky.

Du reste, chez Dostoïewsky lui-même, le plus fort parmi ses héros ne supporte pas cette contemplation des deux vérités considérées simultanément. On dirait qu'il est effrayé à la pensée que le démon pourrait lui révéler enfin quelque chose de « nouveau », de trop nouveau. Il semble que Dostoïewsky n'ait pas pu supporter cette contemplation et qu'il n'ait pas dit, ou, du moins, qu'il ne nous ait pas dit son dernier mot sur les « deux vérités ».

En tout cas, il n'y a pas eu pour lui d'énigme plus

profonde que celle-là. Du reste, existe t-il un plus grand mystère pour nous et pour l'humanité tout entière?

Lorsque Alécha apporte la nouvelle que Smerdiakoff vient de se pendre, c'est-à-dire au moment de l'entretien d'Ivan avec le Diable, Ivan n'en est presque pas étonné et dit tranquillement : — Je savais qu'il s'était pendu.

— Par qui ?

— J'ignore par qui. Mais je le savais... Oui, *il* me l'avait dit. *Il* vient à l'instant de me le dire...

— Il a eu peur de toi, de toi, ma blanche colombe, continue Ivan, pensif, s'exprimant en paroles sans suite, comme dans le délire. Tu es un pur chérubin. Un chérubin! Oh! les cris d'extase des séraphins! Qu'est-ce qu'un séraphin? Peut-être une constellation ? Et peut-être toute cette constellation n'est-elle qu'une molécule chimique.

Alécha écoute. Il est effrayé, non seulement par le délire, par la maladie d'Ivan, mais par quelque chose de positif, de vrai, de « nouveau », qu'il sent obscurément dans l'âme de l'Ivan actuel, comme un souffle réfrigérant venant de l'infini stellaire, du froid des espaces où Ivan vient d'être transporté. Comparé à cet homme, dont la « profonde conscience » a vu « l'au delà du bien et du mal », combien paraît petit, à ce moment, l'élève du « saint vieillard Zossime », si bon, si aimant, si vivant, si terrestre! Il parle à Ivan avec une incompréhension compatissante et grossière à peu près semblable à celle du nihiliste Raskolnikoff à l'égard de Svidrigaïloff :

« Frère, tu es sûrement très malade... Assieds-toi, assieds-toi sur le divan, pour l'amour de Dieu. Tu délires, appuie ta tête sur les coussins, ainsi! Veux-tu que je te pose une serviette mouillée sur la tête? Peut-être cela te soulagera-t-il ? »

Ivan n'a pas besoin d'Alécha pour savoir qu'il délire, mais est-ce le délire *seul* qui lui donne l'assurance avec laquelle il affirme maintenant :

« Ce n'est pas un rêve! Non, je le jure, ce n'est pas un rêve. Tout cela s'est passé il y a quelques minutes!... »

Et pour Dostoïewsky? et pour le lecteur? est-ce un rêve? Le Diable ne pourrait-il pas échanger avec eux ces quelques répliques qu'il échange avec Ivan :

— D'après la véhémence avec laquelle tu me nies, je suis convaincu que, malgré tout, tu crois en moi!

— Non, non, je ne crois pas en toi. Pas pour un centième d'once!

— Mais pour un millième! Les doses homéopathiques sont peut-être les plus puissantes. Avoue que tu crois, disons pour un dix-millième.

— Pas un seul instant! D'ailleurs, je voudrais croire en toi!

— Hé, hé! voilà un aveu! Allons! je suis bon, et, je t'aiderai aussi en cela. Ecoute : c'est moi qui t'ai attrapé. C'est à dessein que je t'ai raconté ta propre anecdote, que tu avais déjà oubliée, afin que tu perdes définitivement toute confiance en moi.

— Tu mens! Le but de ton apparition est de me persuader que tu existes!

— Justement! *Je te conduis tour à tour de la foi à l'incrédulité, et j'ai mon but* en le faisant. Ces torturantes alternatives de foi et d'incroyance ne peuvent être supportées par un homme doué d'une conscience comme la tienne. Rien ne prépare mieux le terrain. Je n'ai, après cela, qu'à jeter en toi une graine minuscule de foi et il en sortira un chêne.

L'histoire ne donne-t-elle pas raison à ce diable? N'a-t-on pas vu non seulement les romantiques, mais encore un amant du simple, du naturel, du réel, tel que Gœthe, trouver insupportable la platitude et la vulgarité du siècle et se réfugier parfois dans la poursuite du surnaturel

à travers le moyen-âge et l'antiquité classique? Mais il était réservé à Dostoïewsky d'être le premier et peut être le seul parmi les grands écrivains de notre temps qui ait eu la force, tout en s'en tenant à la réalité contemporaine, de la transformer en quelque chose de plus mystérieux que toutes les légendes des âges passés. Le premier, il a su arriver à la source du surnaturel sans s'éloigner de cette réalité, mais, au contraire, en s'y plongeant jusqu'au fond, « jusqu'à l'essence même du réel, » comme il s'exprime.

Ce n'est pas par des théories abstraites, mais par des expériences exactes, faites sur les âmes et dignes de la science contemporaine, que Dostoïewsky a démontré que le travail historique et universel commencé avec la Renaissance et la Réformation, le travail de la pensée exclusivement scientifique, critique, analytique, dissolvante, destructive, est, sinon déjà terminé, du moins en voie de s'achever; il a prouvé que « ce chemin a été parcouru *jusqu'au bout*. et qu'il est impossible d'aller plus loin », que non seulement la Russie, mais l'Europe entière, est arrivée à l'on ne sait quel point extrême, et vacille au-dessus de l'abîme. En outre, il a indiqué avec une clarté de conscience presque parfaite, presque *nôtre*, l'évolution inévitable de l'esprit humain vers une pensée nouvelle, édificatrice, synthétisante, symbolique, religieuse. Les voiles du dogmatisme théologique et métaphysique une fois levés, on s'est vu devant un abîme plus fascinant encore que tous ceux qui s'étaient ouverts jusque-là devant les regards humains. La réalité, au lieu de chasser à jamais tout fantôme, est devenue elle-même incertaine, fantomatique. C'est un rêve de veille qui n'a même pas le fond de raison et de justice des anciens rêves religieux, comme celui de l'enfer de

Dante, par exemple. Qui donc pourrait vivre, en effet, dans un délire insensé tel que le cauchemar des « recommencements », et d'autres auxquels la science n'oppose que son « je ne sais pas », sec, bref, et obtus, comme le heurt d'un crâne contre un mur?

Non! après quatre siècles de pensée critique, le monde n'est pas seulement resté aussi terrible, aussi énigmatique qu'il l'était auparavant : il l'est devenu bien davantage. Malgré toute sa platitude et sa vulgarité extérieures « qui touchent vraiment au fantastique », comme l'a remarqué Dostoïewsky, si bien qu'un Grec de l'antiquité pourrait dire à un Européen d'aujourd'hui, possédant une culture moyenne, ce qu'Ivan Karamazoff dit au laquais Smerdiakoff : « Il me semble que tu es un songe, un cauchemar, » — malgré toute cette trivialité, le monde n'a jamais été — Dostoïewsky l'a démontré — sinon aussi religieux, du moins aussi mûr pour la religion qu'il l'est actuellement; en outre, le monde tend à la religion définitive, à celle qui terminera son développement historique et universel, religion en partie réalisée dans le premier avènement du Verbe, et dont il nous est prédit qu'elle sera consommée par Son second avènement.

En effet, l'Européen de nos jours doit infailliblement faire un choix entre ces trois voies : 1° ou il doit guérir complètement d'une maladie qui ne saurait être appelée d'un autre nom que « Dieu ». Cette guérison aboutirait à une vulgarité encore plus grande que celle qui règne aujourd'hui — ; pour guérir entièrement de « Dieu », l'humanité devrait, de toute nécessité, se plonger dans la plate uniformité, — qu'on ne fait encore que pressentir vaguement, — de la « fourmilière » socialiste; 2° ou bien encore cette maladie doit aboutir à un dépérissement profond, à une dégénérescence, à une « déca-

dence », comme la folie de Nietzsche et de Kiriloff, ces prophètes du Dieu-Homme, qui anéantira l'Homme-Dieu ; 3o ou, enfin, nous devons réaliser le grand Symbole, l'union suprême d'où sortira une religion nouvelle et un second avènement, non plus mystérieux et caché comme le premier, mais visible, puissant et glorieux. Et ce sera la religion du terme suprême, — la religion de la Fin.

Ici, il faut faire une réserve : Dostoïewsky lui-même ou n'a vraiment pas reconnu, ou a feint seulement de ne pas avouer l'importance qu'avait, pour sa propre pensée religieuse, la plus profonde et la plus secrète pensée du christianisme : la doctrine de la Fin, du Second Avènement, qui terminera et complétera le Premier, la doctrine du règne de l'Esprit qui vient après celui du Fils.

En supposant que Dostoïewsky ait pensé à ce second avènement, il y a certainement moins pensé qu'au premier. Le règne du Fils l'a préoccupé plus que celui de l'Esprit; il a cru davantage en Celui qui a été et qui est qu'en Celui qui a été est *et qui sera;* ce qui est *déjà à la portée* des hommes a caché à Dostoïewsky ce qui *n'est pas encore à leur portée*, comme a dit le Christ.

La nouvelle soif religieuse qu'il ne se contentait pas de provoquer chez les autres, mais qu'il excitait encore en lui-même en avivant le feu de son âme, jusqu'à en ressentir des souffrances intolérables, cette soif, il voulut l'apaiser non par un vin nouveau pris dans de nouvelles outres, mais par un vin qui n'avait pas été transformé en sang, par une eau qui n'avait pas été transformée en vin.

Il nous a simplement proposé des énigmes ; il s'en est fallu d'un cheveu qu'il se vît obligé de les résoudre lui-même. Aujourd'hui rien ne nous sépare plus de cette nécessité. Nous sommes face à face avec elle : il nous faut deviner l'énigme, ou périr.

CONCLUSION

CHAPITRE VII

Dans l'opinion des soi-disant « esthètes » sur la beauté, dans leur mot d'ordre « l'art pour l'art », il y a peut-être quelque chose de juste, mais de trop irrespectueux. La beauté aime qu'on la voie et non pas qu'on la montre. Je dis que la beauté est pudique ; il semble que rien au monde ne l'est autant ; c'est pour ainsi dire, la pudeur de Dieu, qui recouvre Sa nudité et Son mystère suprême du voile à demi transparent des phénomènes.

Dans l'idée des esthètes sur la beauté il y a aussi un manque de fierté. La beauté aime qu'on la serve, mais elle aime aussi à servir. Les plus grands artistes forcent parfois la beauté à servir, ils paraissent même la sacrifier ou prêts à la sacrifier à quelque chose de plus élevé ; car ils savent qu'à l'instant même de l'immolation, comme Iphigénie sous le couteau de son père Agamemnon, la beauté apparaîtra encore plus belle ; il est vrai qu'à ce moment les dieux la sauvent, la plupart du temps, par un miracle, comme Iphigénie, et la transportent sur des rivages inaccessibles où elle devient leur fille immortelle.

L'une des créations les plus parfaites de l'esprit hellénique, celle où il a laissé son empreinte la plus profonde et la plus visible, la tragédie — est issue du mystère religieux et a conservé, durant tout le cours de son déve-

loppement un lien vivant avec la religion, si bien que l'action tragique était presque un rite sacré et le théâtre presque un temple. De même, tout l'art grec à l'époque de son épanouissement a servi la religion. Ce ne fut que lorsque le lien qui rattachait l'art à la religion se fût rompu au contact de la culture romaine, plus grossière et plus extérieure, lorsqu'on se fut mis à rassembler les dieux, délaissés par l'esprit de vie, dans les panthéons, les musées et les palais des Césars maîtres du monde, comme s'ils avaient été des objets de luxe et de jouissance, ce ne fut qu'alors que les manifestations du beau cessèrent — et qu'on commença à discourir sur le beau. Alors naquit « l'esthétisme » alexandrin, « l'art pour l'art », l'art devenu religion. Et cette religion, produit de la stérilité et qui la produit à son tour, fut le présage du dépérissement, de la dégénérescence, de la « décadence » romaine.

Dans le bégaiement des fresques des catacombes chrétiennes, si gauche, si enfantin, mais déjà symbolique et unificateur, on voit se renouer, entre l'art et la religion, le lien brisé, qui redevient de plus en plus vivant et tangible, depuis les premières basiliques souterraines, depuis les légendes galiléennes du Bon Berger, jusqu'aux flèches gothiques des Cathédrales du Moyen-Age s'élançant vers le ciel, jusqu'aux « Mystères » dont est sorti le drame nouveau.

La Renaissance italienne sembla rompre de nouveau ce lien ; en réalité elle ne fit que le transformer. Le visage du Christ dans la *Sainte Cène* de Léonard de Vinci n'est pas celui d'un Christ qui a le pape pour vicaire, que ce pape s'appelle Alexandre Borgia ou Grégoire VII ; les « prophètes et les sybilles » du plafond de la chapelle Sixtine sont les premiers pères et les pre-

mières mères d'un Nouveau Testament qui ne s'est pas réalisé et ne peut se réaliser dans l'église présente. Les deux grandes incarnations de l'esprit religieux de la Renaissance — Léonard de Vinci et Michel-Ange — sont plus près de nous, et, selon toute probabilité, seront encore plus près de nos descendants que de leurs contemporains. Ils ont tous deux affermi et rendu plus profonde l'union de l'art avec la religion, non pas avec la religion contemporaine, mais avec celle de l'avenir.

En tous cas, ni l'un ni l'autre de ces génies ne s'enferment dans la formule de « l'art pour l'art ». Ils sont plus que des artistes. Michel-Ange, à la fois sculpteur et peintre, et sculpteur jusque dans la peinture même, architecte de Saint-Pierre, constructeur des fortifications de Florence, amant de Vittoria Colonna, Michel-Ange a été poète, savant, penseur, prophète. Mais il semble lui-même presque limité, comparé à Léonard. Tout ce que le Vinci a créé dans le domaine de l'art, tout ce qu'il a noté dans le domaine de la science, tout ce merveilleux ensemble qui n'a pas encore été étudié ni apprécié comme il le faudrait, peut-être parce qu'il ne s'est pas encore rencontré d'intelligence qui embrassât à un égal degré l'art et la science, tout cela ne nous donne pas encore la mesure réelle de sa force. Il semble que jamais personne n'ait emporté dans la tombe, comme l'a fait le Vinci, le secret des ressources surhumaines dont peut disposer l'être humain.

Raphaël, comme effrayé de cet immense héritage, ne prit possession que de sa partie la moins considérable et la moins embarrassante. Il restreignit et concentra tant qu'il put le cercle de ses efforts intellectuels ; n'aspirant qu'au possible il l'atteignit effectivement ; n'ayant voulu être qu'artiste, il fut un artiste beaucoup plus

complet que Léonard ou que Michel-Ange. Mais avec Raphaël, cet « heureux garçon », « fortunato garzon, » selon l'expression de Francia, le formidable sommet de la Renaissance fut atteint et la descente commença.

Raphaël rendit possible l'apparition d'un « esthète » comme l'Arétin, ce précurseur de la satiété et de la trivialité esthétiques d'aujourd'hui, de cet Arétin qui n'avait pas deviné Léonard, avait raillé Michel-Ange, et adoré le Titien, en qui il voyait l'incarnation de la « beauté pure », de l'art non plus au service de la religion, mais religion lui-même, religion exclusivement positive, épicurienne, religion impie de la jouissance, de « l'art pour l'art ».

Tolstoï et Dostoïewsky ont deux traits qui les rapprochent des grands promoteurs de toute « renaissance ».

D'abord leur art est en rapport — intime avec la religion, avec la religion de l'avenir, et non avec celle du présent.

Puis cet art n'est pas restreint aux limites de l'art pur s'érigeant en religion et se suffisant à lui-même. Il dépasse ces limites d'un élan naturel et spontané.

La faiblesse et l'erreur de Tolstoï consistent non point en ce qu'il a voulu être plus qu'un artiste, mais en ce que ses efforts l'ont parfois conduit à être moins qu'un artiste, non point en ce qu'il a voulu servir Dieu par son art, mais en ce qu'il a souvent servi un autre Dieu que le sien. Néanmoins, tel qu'il est, il trahit déjà la possibilité d'une conception et d'une action plus profondes que celles de l'art pur, d'une conception et d'une action religieuses. N'est-ce pas dans cette éternelle lutte et dans cette souffrance intime, dans cette incapacité d'être assouvi par une simple gloire d'artiste, dans cette mortification, dans ce suicide inouï du génie, que gît la véritable grandeur tragique et la gloire de Tolstoï ? Car c'est souvent un signe

de grandeur que de *vouloir*, même si la volonté n'est point accomplie. Il faut, pour commencer, un homme qui ne fasse que *vouloir* : un autre viendra après lui qui voudra et *fera*.

Quant à Dostoïewsky, il est tout à fait évident que ses œuvres satisfont aussi peu les esthètes, les partisans de la beauté pure, que leurs antagonistes, ceux qui recherchent dans le beau l'utile et le bon, et pour qui Dostoïewsky sera toujours un « talent cruel ». Son âme portait en elle le germe d'un des plus grands phénomènes religieux de notre temps, et il l'a même réalisé en partie. Ce n'est pas le même germe que chez Tolstoï, mais un autre, non moins précieux. Dostoïewsky n'a pas seulement voulu être le précurseur de la religion nouvelle : il l'a été, pas autant, peut-être, qu'il l'eût voulu, mais enfin il l'a été. En vérité ce fut un prophète.

Il est facile de comprendre la stupéfaction d'un pape pieux devant la multitude innombrable des corps nus qui décorent le plafond et l'autel de la Chapelle Sixtine. Ce pape n'a pas compris que ces corps nus étaient des saints, des êtres spirituels, ou, du moins, qu'ils devaient être interprétés ainsi. Peut-être a-t-il éprouvé un sentiment quelque peu semblable à celui du prince André devant l'énorme quantité de corps nus qui se débattaient dans l'étang vaseux près de la route de Smolensk, — un sentiment d'horreur et de dégoût pour le corps humain, pour la « chair humaine ».

En effet, c'est dans la Chapelle Sixtine que, pour la première fois et avec une hardiesse inouïe, Michel-Ange a enlevé de la chair humaine le voile millénaire dont l'avait couverte le christianisme ; le premier après les anciens, il a jeté un coup d'œil dans l'abîme de la chair, dans ce « gouffre de l'inconcevable », selon

l'expression de Tolstoï. C'est dans les têtes des adolescents nus, ces démons élémentaires, presque ivres d'extase, qui dansent dans les peintures médiévales, bibliques, de la Chapelle Sixtine, c'est dans la tête de Moïse à San-Piétro—in Vincoli— figure surhumaine portant des cornes monstrueuses en guise de rayons, avec je ne sais quoi de capriforme qui rappelle un satyre, — c'est là que se réveille, après des siècles, l'ancien rêve aryen, éternellement jeune, de l'union du divin avec le bestial, de la « créature divine », du Dieu-Bête. Ces êtres, demi-dieux et demi-bêtes, chez lesquels le naturel atteint au surnaturel, ces créatures aux muscles gigantesques, chez lesquels « on ne voit parfois que la tête et le corps sans y apercevoir l'âme », sont trop riches de sang, de chair, de vie : on dirait que la chair et le sang les étouffent — ils sont surchargés de vie animale, tempêtueuse, orgiaque. Tels *la nuit* et *le Matin* du tombeau de Médicis, *les Sybilles*, *les Esclaves* du Louvre. On dirait que tous ces êtres voudraient se réveiller de leur délire, mais qu'ils n'y peuvent parvenir, qu'ils font un effort prodigieux mais impuissant vers la pensée, vers l'intelligence, vers l'esprit, qu'ils cherchent à s'affranchir de la chair, de la poussière, de la matière qui les enchaîne. Rien de moins chrétien que ce spectacle et rien qui ait autant le désir de l'être.

De même que Michel-Ange a plongé le regard dans l'abîme de la chair, Léonard l'a plongé dans l'abîme opposé, et tout aussi profond, — dans l'abîme de l'esprit. Il est, pour ainsi dire, parti du point vers lequel Michel-Ange s'acheminait seulement.

Dans toutes les œuvres de Léonard, les corps sont spiritualisés; ils sont si fins, si transparents, qu'on croirait voir luire l'âme qui brûle en eux. C'est comme si

l'on n'apercevait pas le corps, mais l'esprit. Ces êtres « ne sentent presque pas leur corps ». Les caricatures d'hommes et d'animaux dessinées par Léonard sont d'une laideur diabolique, tout comme d' autres dessins du maître représentent des figures d'un charme céleste, dans lesquelles — pour me servir d'une expression de Dostoïewsky — « le mystère de la terre touche au mystère des étoiles ». Ce sont des rêves, des fantômes, oui, mais des fantômes d'une netteté mathématique, des fantômes de chair et de sang, fantastiques et réels à la fois. « J'aime le réalisme qui touche au fantastique, » dit Dostoïewsky. Pour lui comme pour le Vinci, « le fantastique est parfois l'essence du réel ». Tous deux cherchent et trouvent cette essence, « substantielle comme un rêve, » dans les dernières limites de la réalité. Le créateur de Mona Lisa est un grand psychologue, réaliste dans le sens le plus élevé, parce qu'il explore « toutes les profondeurs de l'âme humaine ». Il fait des expériences cruelles, voire criminelles, sur les âmes. Dans ces expériences il y a déjà quelque chose de l'impassible curiosité scientifique de nos jours, qui ne recule devant rien; il y a une précision géométrique jointe à une prophétique clairvoyance. La pensée la plus abstraite de Léonard est en même temps la plus passionnée; c'est l'idée de Dieu, du Premier Moteur de la mécanique divine — *Primo Motore*. La mécanique et la religion, la science et l'amour, la glace et le feu s'unissent en lui. « L'amour est fils de la science » — « plus la science est exacte, plus l'amour est brûlant. » Il est le premier qui ait représenté la grande tragédie moderne, la tragédie non seulement du cœur, mais aussi de l'esprit, dans la *Cène*, dans la naissance du mal qui a tué le Dieu en tuant l'Homme, dans le contraste entre la figure passionnée,

humaine, trop humaine, de Judas et la figure impassible, surhumaine, du Seigneur. Qui donc a vu de plus près que Léonard la première apparition du Verbe devenu Chair, qui a vu de plus près le Royaume du Fils ? De là à la Seconde Apparition, au Royaume de l'Esprit, le créateur de l'image du Christ dans la Cène n'avait, semblerait-il, qu'un seul pas à franchir. Mais, ce pas, Léonard ne l'a pas franchi, il n'a pas achevé l'Image du Christ sur le mur de Sainte-Marie-des-Grâces. Le rêve de Léonard — « s'incarner tout à fait, sans retour » — ne fut qu'un rêve. Malgré toute sa passion pour les formules d'Euclide, pour le « réalisme terrestre », il a passé sur la terre sans laisser de trace, comme une ombre, comme un fantôme, comme un esprit dépourvu de chair et de sang, aux lèvres muettes, à la figure voilée.

Un excès de spiritualité, un raffinement d'activité consciente (« être trop consciente est être malade, » a dit Dostoïewsky) a révélé chez Léonard la même morbidité, la même fatigue, la même imperfection qui s'était trahie chez Michel-Ange dans un excès de corporélité charnelle, dans l'exubérance d'une matérialité, primitive, élémentaire, animale, pareille a un « chaos en mouvement ».

Tels sont les deux dieux ou les deux démons de la Renaissance, rappelant, dans leur opposition et dans leur accord éternels, les vers de Pouchkine :

C'était l'image de deux démons,
Dont l'un, l'idole de Delphes,
Avait le visage jeune et courroucé,
Tout en lui respirait un effroyable orgueil et une force
[surnaturelle.
L'autre, plein de volupté féminine,
Réalisait un idéal ambigu et troublant.
C'était un merveilleux démon de mensonge et de beauté.

Raphaël, lui, non seulement n'a pas senti cette anti-

nomie, mais ne semble même pas l'avoir comprise Il a émoussé les aiguillons de ces deux forces extrêmes; il a coupé à ces monstrueuses chimères leurs dents, leurs griffes et leurs ailes, il les a apprivoisées, adoucies, affaiblies à tel point qu'elles ont pu s'unir enfin, et s'unir en lui. Mais cette union, cette réconciliation, ou plutôt cette trêve, était trop sage et achetée à trop bon marché; elle était trop facile, trop superficielle.

Elle fondait tout en un trop parfait ensemble. C'est précisément cette souplesse féminine, se pliant au christianisme aussi bien qu'au paganisme, à « la vision d'Ezéchiel » aussi bien qu'à la vision de Léon X, c'est cette affabilité insinuante d'« heureux garçon » qui a plus tard ouvert les portes à tout ce qu'il y a d'hypocrite, de conventionnel, d'académique, de froid, de médiocre et de bourgeois dans le « sessentisme », a tout ce qui a perdu la Renaissance; c'est pour cela que la Renaissance n'a pas pu « lever », qu'elle « n'a pas réussi » et qu'elle attend encore aujourd'hui celui qui l'achèvera.

Et voici que cette antinomie à laquelle on n'avait pas pu échapper alors se révèle de nouveau et s'affirme dans la civilisation européenne avec une force inouïe. Elle a marqué de son empreinte presque tous ceux en qui s'est réveillé l'esprit de la Renaissance, depuis Gœthe jusqu'à Nietzsche. Il était impossible qu'elle ne touchât pas les deux derniers précurseurs de la Renaissance russe et universelle — Tolstoï et Dostoïewsky.

Nous avons vu que L. Tolstoï peut passer pour le plus grand peintre du corps humain par le verbe, comme Michel-Ange l'était par les couleurs et le marbre. L. Tolstoï est le premier qui ait osé dépouiller le corps humain de tous les voiles dont l'avaient enveloppé l'histoire et la civilisation, le premier qui ait été repris par le vieux

rêve aryen d'une fusion entre l'image de Dieu et l'image de la Bête dans l'image de l'homme, par le rêve de la Bête-Dieu. Nous avons vu également que toutes les œuvres de Tolstoï dégagent encore le vieil effroi sémitique devant cette « Bête », le dégoût et l'horreur du corps nu, de la chair humaine. En même temps, L. Tolstoï a, le premier, pressenti, très obscurément, c'est vrai, la possibilité d'apaiser complètement cet effroi ; il a entrevu la possibilité non point d'une sainteté incorporelle, mais d'une chair sainte, non d'une spiritualité incorporelle, mais d'un corps spiritualisé et saint, plus spiritualisé et plus saint même que tout ce que nous a légué l'âge classique de la divinisation du corps, l'âge de Praxitèle et de Phidias.

De même que L. Tolstoï a plongé ses regards dans l'abîme de la chair, de même Dostoïewsky a plongé les siens dans l'abîme de l'esprit ; il a démontré que l'abîme supérieur est égal à l'abîme inférieur, que les degrés de la conscience humaine, que les pensées humaines sont parfois séparées les unes des autres par des « gouffres », par « l'inconcevable », « comme l'embryon humain est séparé du néant ». Il s'est débattu contre des épouvantes plus grandes que celles de la chair, contre les épouvantes de l'esprit, contre celles d'une conscience trop vive, trop acérée (« être trop conscient c'est être malade »), contre celles de tout ce qui est à la fois abstrait, imaginaire, fantastique, et impitoyablement réel et positif. Les uns craignaient et les autres espéraient qu'un jour la raison tarirait les sources du cœur, que la conscience tuerait le sentiment, surtout le sentiment religieux, que la lumière de la raison éclairerait jusqu'au fond tous les mystères de l'Inconnaissable et de l'Inconscient, en sorte qu'il ne resterait plus rien de ces ténèbres si nécessaires à la foi. Dostoïewsky a démontré que c'est une erreur, que la

conscience humaine est pareille à un rayon de phare dirigé vers le ciel nocturne. Tant que ce ciel était couvert par les brouillards de la terre et par les nuages, le rayon s'y absorbait et l'on croyait que le ciel avait un fond, que la lumière de la conscience ne pouvait aller plus loin ; mais lorsque les nuages se furent dissipés, on aperçut le ciel pur et sombre ; ceux qui dirigeaient la lumière comprirent alors que plus le rayon est intense, plus il se prolonge plus l'obscurité du ciel est profonde, et que cette profondeur est sans limite. Dostoïewsky fut un des premiers à concevoir qu'entre la raison et le cœur il y a lien et concordance, et que l'esprit, arrivé à son plus haut degré, peut seul donner aux hommes le plus haut degré de sentiment religieux qu'ils soient capables d'atteindre.

Tels sont, dans leur opposition et dans leur union éternelles, les deux démons de la Renaissance russe, le voyant de la chair — L. Tolstoï, — le voyant de l'esprit — Dostoïewsky, l'un tendant à la spiritualisation du corps, l'autre à l'incarnation de l'esprit. C'est dans le fait qu'ils sont deux, qu'ils forment un ensemble (quoiqu'ils ne se doutent pas de leur union), que l'un ne peut pas se concevoir sans l'autre, c'est dans ce fait que réside notre dernière, notre suprême espérance.

Raphaël, qui unissait ou qui voulait unir les deux pôles de la Renaissance italienne, a succédé à Léonard et à Michel-Ange. Une trinité absolument inverse s'observe dans la Renaissance russe : notre Raphaël — Pouchkine, — précède Tolstoï et Dostoïewsky, qui tous deux ont dédoublé, approfondi et rendu conscient ce qui, chez Pouchkine, se trouvait à l'état élémentaire et inconscient. Si la conception religieuse de la Chair, chez Tolstoï, est la *thèse*, et si la conception religieuse de l'Esprit chez

Dostoïewsky est l'*antithèse*, ne faut-il pas en conclure, d'après « la loi du développement dialectique », à l'imminence d'une *synthèse* russe qui, en raison de son importance, sera en même temps universelle, synthèse ultime et finale, symbole d'une harmonie plus élevée que celle qu'on a vue chez Pouchkine, parce qu'elle sera plus consciente, plus profonde, parce qu'elle aura un caractère religieux.

Cette nouvelle Renaissance sera-t-elle à même de résoudre la contradiction que la première n'avait pas résolue, et dont elle a péri?

Quand on pense à l'avenir, on ne peut pas oublier l'état actuel de la civilisation russe. Et c'est là que commencent nos doutes, et nos humbles réserves.

En effet, pouvons-nous nous dissimuler que le présent est sombre, qu'il est à peu près désespéré? Il est difficile de croire que la civilisation russe contemporaine soit la même que celle qui, dans l'espace d'un siècle et demi, a donné au monde deux génies tels que Pierre et Pouchkine et qui a vu éclore — pendant le demi-siècle suivant — Tolstoï et Dostoïewsky. Il est dur d'avouer qu'il y a à peine un quart de siècle, — l'événement est encore présent à la mémoire de notre génération — que parurent les deux plus grandes œuvres de la littérature européenne de nos jours — *Anna Karénine* et *les Frères Karamazoff*. Après ces deux sommets atteints par l'esprit russe, quel brusque déclin, quel gouffre! Où est l'ordre de succession historique qui relie le présent au passé d'hier? Où sont les liens du sang qui nous rattachent à ces hommes? En avons-nous conscience? Sont-ce nos ancêtres *à nous?* Est-ce bien notre passé *à nous?* Nous considérons ces génies comme nôtres; mais consentiraient-ils, eux, à nous reconnaître, tels que nous sommes

aujourd'hui, pour leurs descendants, pour leurs successeurs? Ne refuseraient-ils pas cet honneur? De pareils ancêtres, au lieu de nous justifier, ne nous condamnent-ils pas? La Russie peut être fière de ces génies, mais ces génies peuvent-ils être fiers de leur Russie, de la Russie représentée par nous?

Dans toutes les manifestations de notre esprit nouveau, depuis le panslavisme abâtardi, dégénéré, rétrograde, jusqu'au marxisme (ce grognement impuissant de petits chiens rampant au soleil, comme l'a appelé Dostoïewsky), depuis le décadentisme jusqu'au nationalisme, — quels stigmates d'impuissance, de stérilité philosophique et religieuse, quel amas de vulgarité — ni russe ni européenne, mais simplement pétersbourgeoise : la vulgarité du laquais Smerdiakoff! Quelle séparation d'avec toutes les racines vivantes de l'esprit national! Ah! il y a de quoi désespérer!

Ne se passe-t-il pas dans la pensée russe contemporaine un phénomène semblable à celui qui se produit à Saint-Pétersbourg aux jours de dégel : tant que tout était mort, l'aspect était du moins solide et propre, mais tout à coup survient le dégel; tout devient mou, friable, tout se transforme en une boue liquide. Est-ce une boue printanière? ou n'est-ce que celle qui se forme à Saint-Pétersbourg, même en hiver, quand souffle quelque vent putride, venant de la mer, de l'ouest, et à laquelle succédera, peu après, un froid plus vif, un verglas plus glissant?

Mais nous convient-il à nous, ou du moins aux classes supérieures de la société cultivée, tombées en une décadence sans égale en Europe, de parler d'une Renaissance russe? Mendiants entre les mendiants, affamés entre les affamés (on pourrait croire que nous ignorons la famine de l'esprit, cette famine étant, en haut, apaisée

par la satiété matérielle, et étouffée, en bas, par la famine matérielle) avons-nous le droit de penser à un festin de l'esprit où serait conviée l'humanité tout entière ? Si ce festin a lieu, où sont les habits russes, les habits de fête qui nous donneraient le droit d'y participer?

N'est-il pas temps, en vérité, que nous devenions plus modestes, que nous nous réveillions de nos enivrements, et que nous reconnaissions dans les prophéties récentes de Dostoïewsky sur la portée éminemment *universelle* de l'esprit russe le simple délire du mal sacré ou l'intoxication d'un fanatisme patriotique? Si jadis l'esprit russe avait pu s'attribuer une si haute portée, ne doit-il pas à présent jeter un coup d'œil sur lui-même et constater ce qu'il « était et ce qu'il est » ? Le prophète lui-même n'aurait-il pas désavoué sa prophétie en voyant *comment* elle se réalise ?

Ne dirait-il pas — avec un de ses amis panslavistes qui croyait, à sa manière, à la grandeur universelle de la Russie, et en espérait passionnément la réalisation, mais semblait parfois se décourager entièrement :

« Oui, le Seigneur rejettera implacablement ma Russie. »

S'il faut juger de l'avenir par le présent, peut-être, en effet, la rejettera-t-il?

Il y a peut-être, à l'heure qu'il est, des Russes (oh ! certes une poignée !) qui cherchent ardemment, avec une avidité inassouvie, une nouvelle conception religieuse, qui pressentent qu'elle est là, quelque part, entre Tolstoï et Dostoïewsky.

Source limpide et scellée, il semble qu'il suffirait de l'effort d'un enfant pour en briser le sceau : alors on verrait sourdre l'eau vive et elle désaltérerait l'univers. Mais ces assoiffés ont passé par un désert où tout est mort ; ils sont tellement affaiblis que leurs mains n'ont

plus même cette force d'enfant ; ils ne peuvent que se traîner jusqu'à l'endroit où ils espèrent trouver cette eau jaillissante; là, ils se jetteront à terre, ils appuieront leur oreille contre le sol pour saisir le murmure souterrain de ces eaux, si proches et pourtant si inaccessibles, et ils mourront de soif.

Mais voici une autre image, un autre *signe* (ne sommes-nous pas condamnés à parler par signes, comme les sourds-muets ?)

« Jamais l'Europe — dit Dostoïewsky — ne fut si chargée d'éléments de haine qu'aujourd'hui. *C'est comme si tout était sapé et rempli de poudre, et qu'on n'attendît que la première étincelle.* »

Dans *le Royaume de Dieu*, Tolstoï parle aussi de cette étincelle, cause première de l'incendie qui détruirait la civilisation européenne contemporaine. « Le feu n'a pas pris encore, mais il suffira d'une étincelle pour allumer l'incendie, et il ne s'éteindra que lorsque tout sera consumé. Il suffit de peu de chose pour que cette puissance, d'apparence si formidable, accumulée par les siècles, s'écroule. On a trop dépassé les limites ; la civilisation moderne sent qu'elle est faible et sans protection; les hommes qui ont une conscience chrétienne s'éveillent de leur léthargie et commencent à sentir qu'ils possèdent une force.» J'ai apporté le feu sur la terre,a dit le Christ, et il me tarde de le voir s'enflammer. *Ce feu va s'enflammer*, ajoute Tolstoï lui-même.

Tous deux, Tolstoï et Dostoïewsky,parlent ici de l'impuissance extérieure, sociale et politique,de la civilisation européenne de nos jours. Tout à l'heure nous avons vu l'inefficacité intrinsèque de cette civilisation dans l'apparition de l'Antéchrist de Nietzsche.Non seulement Nietzsche a une grande portée,mais il représente un épilogue,

— c'est quelque chose comme le « commencement de la fin », c'est le point suprême où l'on peut atteindre ; au delà s'ouvre l'abîme. Si un homme d'une trempe intellectuelle et religieuse aussi démesurée que le fut Nietzsche n'a pu résoudre la contradiction fondamentale qui gît dans la civilisation européenne, n'a pas pu franchir cet abîme, qui donc aura l'envergure qu'il faudrait pour cela? qui l'osera, après lui?

Oh ! si nous pouvions, comme nous l'avons fait tant de fois au cours des deux derniers siècles, rejeter de nouveau sur la civilisation occidentale la responsabilité qui pèse sur la nôtre, si nous pouvions espérer qu'en Europe il se trouvera quelqu'un qui réfléchisse, qui décide pour nous, qui dise le mot que nous attendons, que de là-bas nous viendra encore une fois le secours et l'enseignement qu'il nous faut! Mais, hélas! chaque jour nous nous convainquons que personne ne décidera plus pour nous, qu'on nous a dit tout ce qu'on avait à nous dire, que *nous sommes seuls*. Ce n'est pas de l'orgueil et de la joie patriotiques que nous en éprouvons à cette heure, mais l'effroi et le désespoir de notre isolement, l'angoisse de voir venir un temps où tous les bras se tendront vers nous, impuissants, où l'on regardera vers l'Orient avec un espoir plus immense que celui que nous avions mis en l'Occident ; on attendra un mot de nous, — ou tout au moins un signe, si, vraiment, nous sommes sourds-muets.

« En Europe, tout est sapé, rempli de poudre et l'on n'attend que la première étincelle, » — a dit Dostoïewsky. « Il suffit d'une étincelle pour allumer l'incendie, et il ne s'éteindra que lorsque tout sera consumé, » — a dit Tolstoï. Cette *étincelle* qu'annoncent à la fois Tolstoï et Dostoïewsky, n'est-ce pas le mot que la Russie

doit prononcer, n'est-ce pas le signe qu'on attend d'elle?

Qui sait ? Peut-être est-ce de cette minuscule poignée de Russes, douée d'une conception religieuse nouvelle (minuscule en tant qu'il s'agit des classes cultivées, — quant à la vie des masses, elle est encore un mystère pour nous), peut-être est-ce de cette poignée que jaillera l'étincelle attendue? La poudre craint l'étincelle et cherche à se rassurer : « Ce n'est rien, ce n'est qu'une étincelle, elle est seule, nous sommes innombrables, notre masse l'étouffera. » Cependant, si la poudre craint l'étincelle, cette dernière craint encore plus la poudre, elle ne voit autour d'elle qu'une masse sombre et morne. A quoi bon lutter ? L'étincelle sera-t-elle assez forte pour soulever ce poids, pour détruire l'armature de fer et les voûtes en pierre de taille de la cave qui contient la poudre? Elle va s'éteindre. Mais voici qu'en plein découragement on entrevoit soudain une issue heureuse pour cette lutte entre l'espoir et le désespoir ; de quelque dernier et insaisissable mouvement d'atomes, d'une combinaison imprévue de molécules chimiques dépend tout l'avenir : on verra si la mort de l'étincelle sera une vraie mort, s'il n'en sortira pas une vie nouvelle et terrible. Pour que l'explosion produise ses effets, il faut que l'étincelle contienne un élément infime et grandiose, d'une faiblesse et d'une puissance extrêmes, qui se dise :

Moi, ou personne !

Les Russes doués de cette conception religieuse nouvelle doivent ne pas oublier que de quelque imperceptible mouvement de leurs volontés, d'un petit déplacement d'atomes, dépend peut-être le sort du monde européen ; si infimes qu'ils se croient, si honteuse que soit la décadence de la civilisation russe contemporaine, ils ne peuvent pas renoncer impunément à l'héritage de Pierre, de

Pouchkine, de Tolstoï, de Dostoïewsky, surtout aujourd'hui que cet héritage est nécessaire non seulement à eux-mêmes mais à ceux envers qui ils ont contracté une dette immense ; s'ils y renoncent, c'est pour jamais. Et c'est alors que « le Seigneur aura implacablement rejeté la Russie ».

Qu'ils ne l'oublient pas : ils n'échapperont point à l'échéance fatale ! Il leur sera impossible alors de faire retomber sur d'autres la responsabilité qui leur incombe ; et il leur faudra prononcer ce dernier mot, le plus terrible, parce qu'il est en apparence le plus ridicule, le plus insensé, tout en étant le seul inévitable, le seul raisonnable :

Nous ou personne !

FIN

TABLE DES MATIÈRES

POITIERS

IMPRIMERIE BLAIS ET ROY

7, RUE VICTOR-HUGO, 7

LIBRAIRIE ACADÉMIQUE PERRIN ET Cie

Dernières Publications à 3 fr. 50 le Volume.

MAXIME GORKI

Wania (Récits de la vie russe) .... 1 vol.
Dans la Steppe (Récits de la vie des vagabonds).......... 1 vol.
Caïn et Artême (Nouveaux récits de la vie des vagabonds). 1 vol.

ANTON TCHEKKOF

Un duel (Roman)... 1 vol.
Les Moujiks (Nouvelles)................................... 1 vol.

DMITRI MEREJKOWSKI

La Résurrection des Dieux (Léonard de Vinci). Roman.. 1 vol.

ANDRÉ BELLESSORT

Voyage au Japon. **La Société japonaise**.................. 1 vol.

ÉDOUARD ESTAUNIÉ

L'Épave (Roman)... 1 vol.

MASSON-FORESTIER

A même la vie. **Difficile devoir** (Nouvelles).............. 1 vol.

J. ERNEST-CHARLES

La Littérature française d'aujourd'hui..................... 1 vol.

TEODOR DE WYZEWA

Contes chrétiens... 1 vol.

PAUL FRANCHE

Le Prêtre dans le roman français.......................... 1 vol.

P. REYNAUD

La Civilisation païenne et la religion..................... 1 vol.

JAMES DE CHAMBRIER

La Cour et la Société du second Empire................... 1 vol.

ÉTIENNE LAMY

La Femme de demain.. 1 vol.

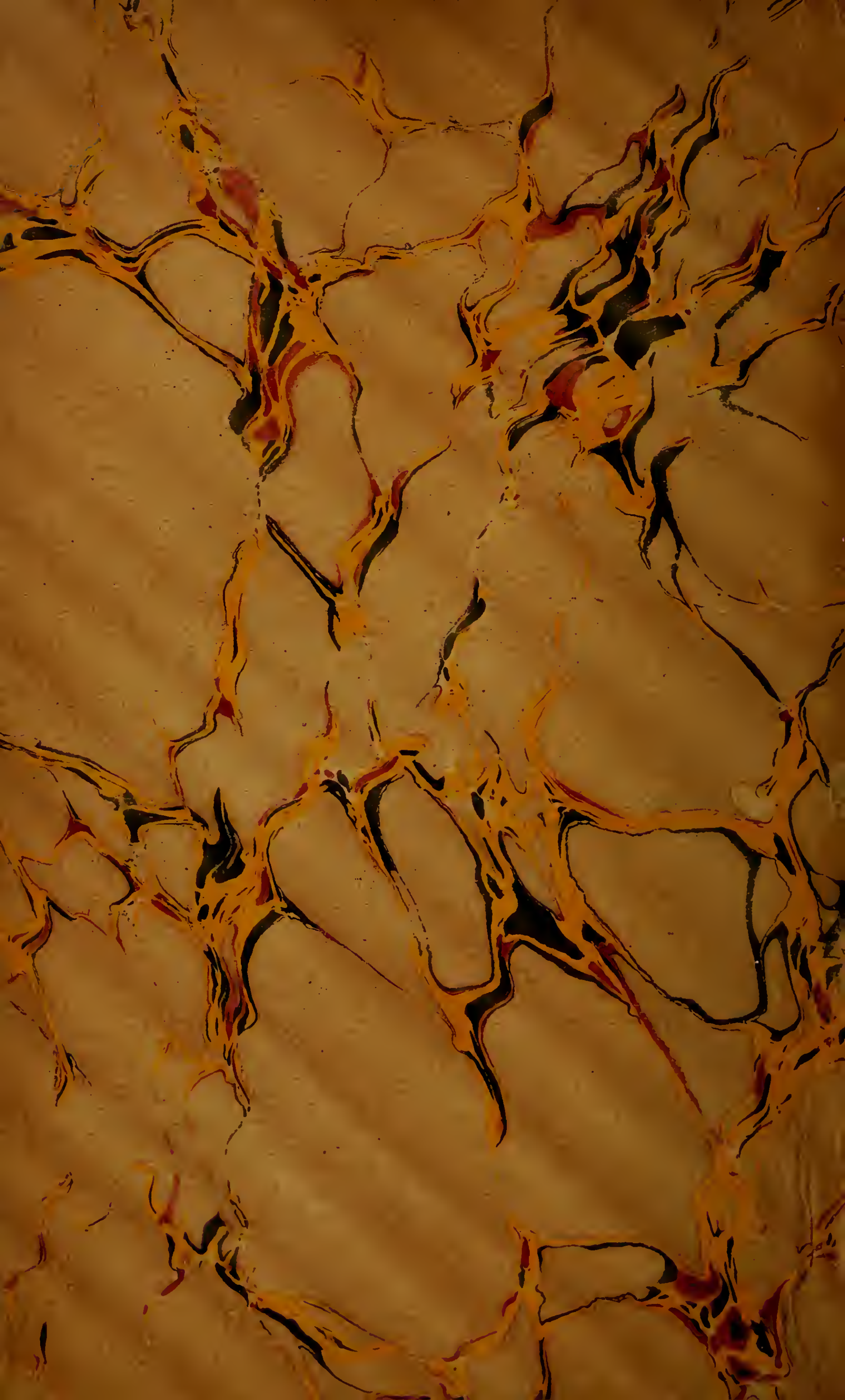
GEORGES MAZE-SENCIER

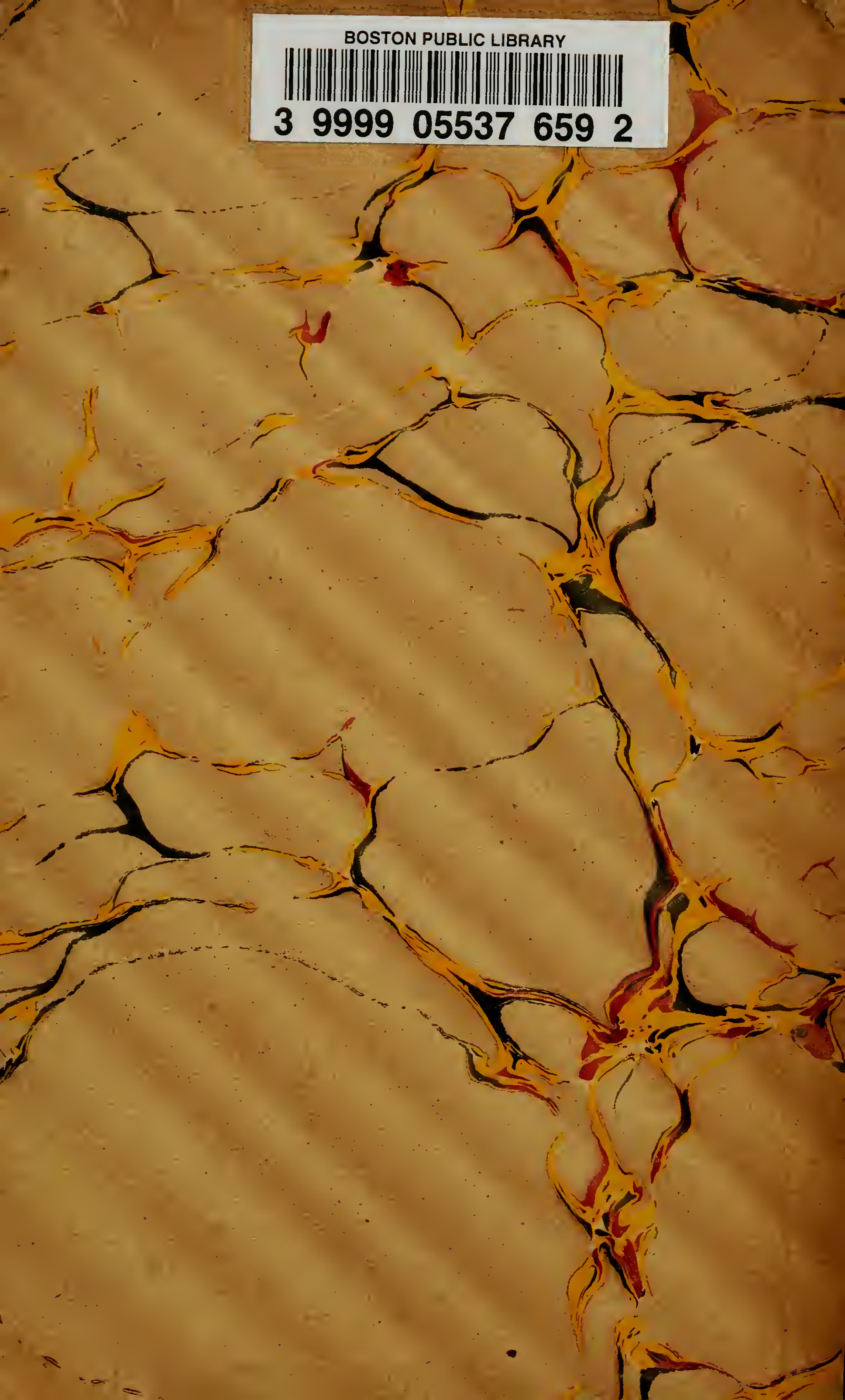
Les Vies closes. *Études d'âmes*.......................... 1 vol.

RENÉ DE MAULDE

L'Art de la vie... 1 vol.

Paris. — Imp. E. Capiomont et Cie rue de Seine, 57.




BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 05537 659 2

